

PHOTOS BY ANDREY G AKA DONUT190

А. С. ГРИБОЕДОВ

# ГОРЕ
# ОТ
# УМА

КОМЕДИЯ

Комментарий
*С. А. Фомичева*

Санкт-Петербург
Гуманитарное агентство
«Академический проект»
1994

## ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ «ГОРЯ ОТ УМА»

«Комедия «Горе от ума»!..— писал в 1830 году «Московский телеграф».— Кто из грамотных россиян не знает ее наизусть, несмотря на то, что она до сих пор не напечатана и на сцене не была выставлена вполне; и кто не сознается в том, что эта известность есть самое убедительное доказательство высокого достоинства сей пьесы и совершенно уничтожает все шипения «Вестника Европы», который в дни оны, общими силами своих клевретов, острил жало на бессмертное творение Грибоедова? Литературные подьячие никакими крючками не могут опровергнуть суда целой нации...» (Московский телеграф, 1830, № 11, с. 383).

Моментальное признание комедии Грибоедова — факт удивительный. При своем появлении пьеса поражала современников скорее блеском остроумия, чем глубиной мысли. Слишком привязанными к сиюминутной повседневности казались ее намеки, слишком современными и потому исторически преходящими — изображенные в ней нравы. Эпоха принципиальной оценки «Горя от ума» была еще впереди, и большинству критиков той поры казались излишне экзальтированными пророческие слова А. Бестужева: «Будущее оценит достойно сию комедию и поставит ее среди первых творений народных» (Полярная звезда, карманная книжка на 1825 год... Спб., 1825, с. 18).

Замечательным качеством комедии Грибоедова, однако, оказалось то, что полифонизм ее содержания становился все ощутимее с ходом времени. С годами смысл ее неизмеримо укрупнился: комедия осветилась трагическим отблеском декабристского восстания, за хлесткой злободневностью ее фраз стала различима принципиальная глубина конфликта. В столкновении пылкого правдолюбца Чацкого с фамусовским миром обнажилась пропасть, отделившая радикально настроенную дворянскую интеллигенцию от основной массы

крепостнического дворянства. Комедия Грибоедова стала ярчайшим художественным документом эпохи декабризма.

Вместе с тем менее всего в русской литературе «Горе от ума» оставалось произведением, отлакированным «хрестоматийным глянцем». Комедию не только постоянно цитировали, но образным ее масштабом мерили иные исторические времена. Герои Грибоедова свободно перешагивали за порог фамусовского особняка и продолжали жить, старея с годами (как стареют живые люди) и возрождаясь в новых поколениях, в потомках и Чацкого, и Молчалина, и Репетилова.

Комедия Грибоедова органически вошла в историю русской культуры не только в качестве признанного шедевра, обозначившего определенную стадию в развитии русского художественного гения. Пьеса стала школой мастерства многих русских писателей, произведением, активизирующим русскую художественную и общественную мысль.

Вместе со стихотворным романом Пушкина «Евгений Онегин» комедия Грибоедова положила, по словам В. Г. Белинского, «прочное основание новой русской поэзии, новой русской литературе... она, как произведение сильного таланта, глубокого и самостоятельного ума, была первою русскою комедиею, в которой нет ничего подражательного, нет ложных мотивов и неестественных красок, но в которой и целое, и подробности, и сюжет, и характеры, и страсти, и действия, и мнения, и язык — все насквозь проникнуто глубокою истиною русской действительности» (VII, 441) [1].

Существует несколько разноречивых свидетельств мемуаристов о начале работы Грибоедова над комедией «Горе от ума».

Университетский товарищ Грибоедова В. В. Шнейдер вспоминал: «Литературные занятия будущего автора «Горя от ума» начались еще в университете. Нередко читал он своим товарищам стихи своего сочинения, большею частью сатиры и эпиграммы. Однажды, в начале 1812 года, он прочел... отрывок из комедии, им задуманной; это были начатки «Горя от ума» (Воспоминания, 1929, с. 329).

Ближайший друг Грибоедова, С. Н. Бегичев, утверждал: «...известно мне, что план этой комедии был сде-

---

[1] Список сокращений см. на с. 292.

лан у него еще в Петербурге 1816 года, и даже написаны были несколько сцен; но не знаю, в Персии или в Грузии, Грибоедов во многом изменил его и уничтожил некоторые действующие лица, а между прочим, жену Фамусова, сентиментальную модницу и аристократку московскую (тогда еще поддельная чувствительность была несколько в ходу у московских дам), и вместе с этим выкинуты и написанные уже сцены» (Воспоминания, с. 26). Это свидетельство дополняется воспоминаниями Д. О. Бебутова, относящимися к 1819 году (написанными Бебутовым на склоне лет, в 1861 году): «От Моздока до Тифлиса мы с Грибоедовым ехали вместе и коротко познакомились; он мне читал много своих стихов, в том числе, между прочим, и из «Горя от ума», которое тогда еще у него было в проекте» (Кавказский сборник. Тифлис, 1902, т. XXIII, с. 51).

Но эти свидетельства противоречат собственному признанию Грибоедова:

«Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было. Такова судьба всякого, кто пишет для сцены: Расин и Шекспир подвергались той же участи, — так мне ли роптать? — В превосходном стихотворении многое должно угадывать; не вполне выраженные мысли и чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глубине ее, скрываются те струны, которых автор едва коснулся, нередко одним намеком,— но его поняли, все уже внятно, и ясно, и сильно. Для того с обеих сторон требуется: с одной — дар, искусство; с другой — восприимчивость, внимание. Но как же требовать его от толпы народа, более занятого собственною личностью, нежели автором и его произведением? Притом сколько привычек и условий, нимало не связанных с эстетическою частью творения,— однако надобно с ними сообразоваться. Суетное желание рукоплескать не всегда кстати декламатору, а не стихотворцу; удары смычка после каждых трех-четырех сот стихов; необходимость побегать по коридорам, душу отвести в поучительных разговорах о дожде и снеге,— и все движутся, входят и выходят, и встают и садятся. Все таковы, и я сам таков, и вот что называ-

ется публикой! Есть род познания (которым многие кичатся) — искусство угождать ей, то есть делать глупости» (III, 100—101).

По-видимому, это набросок предисловия к комедии, подготовленного для первого издания пьесы, о котором Грибоедов хлопотал осенью 1824 года. Замысел, приведший к «Горю от ума», вовсе не был сначала комедийным, что кажется само собой разумеющимся всем мемуаристам, которые вспоминали о «начатках комедии». По всей вероятности, повествуя о «делах давно минувших дней», приятели драматурга невольно ошибались.

В 1818 году Грибоедов, поступивший на службу в коллегию иностранных дел, был назначен секретарем в персидскую миссию. Проездом он останавливается на несколько дней в Москве, впечатлениями от которой делится в письме к Бегичеву от 18 сентября 1818 года: «В Москве все не по мне. Праздность, роскошь, не сопряженные ни с малейшим чувством к чему-нибудь хорошему. Прежде там любили музыку, нынче она в пренебрежении; ни в ком нет любви к чему-нибудь изящному, а притом «несть пророк без чести, токмо в отечестве своем, в сродстве и в дому своем». Отечество, сродство и дом мой в Москве. Все тамошние помнят во мне Сашу, милого ребенка, который теперь вырос, много повесничал, наконец становится к чему-то годен, определен в миссию, и может со временем попасть в статские советники, а больше во мне ничего видеть не хотят» (III, 133).

Так мог бы сказать Чацкий, явившийся в Москву после трехлетнего отсутствия. Может быть, здесь мы находим еще не осознанное драматургом зерно замысла его великой комедии.

Но прежде чем этот замысел созреет, пройдут годы, наполненные разнообразными хлопотами секретаря «бродящей миссии». Незатухающие в сердце воспоминания о родине, частое одиночество, предрасполагающее к размышлениям, подготавливали творческий взлет.

«Будучи в Персии в 1821 году,— вспоминал Булгарин, со слов драматурга,— Грибоедов мечтал о Петербурге, о Москве, о своих друзьях, родных, знакомых, о театре, который он любил страстно, и об артистах. Он лег спать в киоске, в саду, и видел сон, представивший ему любезное отечество, со всем, что осталось в нем милого для сердца. Ему снилось, что он в кругу друзей

рассказывает о плане комедии, будто им написанной, и даже читает некоторые места из оной. Пробудившись, Грибоедов берет карандаш, бежит в сад и в ту же ночь начертывает план «Горя от ума» и сочиняет несколько сцен первого акта» (Воспоминания, с. 342).

Это свидетельство подтверждается и уточняется письмом Грибоедова, написанным им в Тавризе 17 ноября 1820 года:

«Вхожу в дом, в нем праздничный вечер; я в этом доме не бывал прежде. Хозяин и хозяйка, Поль с женою, меня принимают в двери. Пробегаю первый зал и еще несколько других. Везде освещение; то тесно между людьми, то просторно. Попадаются многие лица, одно как будто моего дяди, другие тоже знакомые; дохожу до последней комнаты, толпа народу, кто за ужином, кто за разговором; вы там же сидели в углу, наклонившись к кому-то, шептали, и ваша возле вас. Необыкновенно приятное чувство и не новое, а по воспоминанию мелькнуло во мне, я повернулся и еще куда-то пошел, где-то был, воротился; вы из той же комнаты выходите ко мне навстречу. Первое ваше слово: вы ли это, А<лександр> С<ергеевич>? Как переменились! Узнать нельзя. Пойдемте со мною; увлекли далеко от посторонних в уединенную, длинную, боковую комнату, к широкому окошку, головой приклонились к моей щеке, щека у меня разгорелась, и подивитесь! вам труда стоило, нагибались, чтобы коснуться моего лица, а я, кажется, всегда был выше вас гораздо[1]. Но во сне величины искажаются, а все это сон, не забудьте.

Тут вы долго ко мне приставали с вопросами, написал ли я что-нибудь для вас? — Вынудили у меня признание, что я давно отшатнулся, отложился от всякого письма, охоты нет, ума нет — вы досадовали. — Дайте мне обещание, что напишете.— Что же вам угодно? — Сами знаете. — Когда же должно быть готово? — Через год непременно.— Обязываюсь.— Через год, клятву дайте... И я дал ее с трепетом. В эту минуту мало-

---

[1] В собраниях сочинений Грибоедова это письмо обозначается как «письмо к неизвестному». В качестве возможных адресатов комментаторы указывают Катенина или Шаховского. Но первый из них упоминается в самом этом письме (см. ниже) как посторонний человек, а второй был вовсе не ниже Грибоедова ростом. Весь тон письма позволяет предположить, что оно адресовано женщине.

рослый человек, в близком от нас расстоянии, но которого я, давно слепой, не довидел, внятно произнес эти слова: лень губит всякий талант... А вы, обернясь к человеку: посмотрите, кто здесь?.. Он поднял голову, ахнул, с визгом бросился ко мне на шею... дружески меня душит... Катенин!.. Я пробудился.

Хотелось опять позабыться тем же приятным сном. Не мог. Встав, вышел освежиться. Чудное небо! Нигде звезды не светят так ярко, как в этой скучной Персии! Муэдзин с высоты минара звонким голосом возвещал ранний час молитвы (ч. пополуночи), ему вторили со всех мечетей, наконец ветер подул сильнее, ночная стужа развеяла мое беспамятство, затеплил свечку в моей храмине, сажусь писать, и живо помню мое обещание; во сне дано, наяву исполнится» (III, 144—145).

На обороте черновика этого письма Грибоедов набрасывает просьбу об отставке или в крайнем случае о переводе в Россию. В конце 1821 года он попадает в Тифлис, добившись назначения «по дипломатической части» при Главноначальствующем в Грузии генерале А. П. Ермолове; здесь, по-видимому, у Грибоедова складывается наконец план комедии (а не сценической поэмы!). В Тифлисе и были написаны первые два акта. Вовсе не случайно, что одно из самых злободневных в русской литературе произведений, пронизанное намеками на современную российскую действительность, создается «за хребтом Кавказа». Кавказ того времени называли «теплой Сибирью» — сюда, подальше от столиц, прямо под пули горцев ссылались многие неугодные властям люди. Российские новости, аракчеевский режим обсуждались здесь горячо и почти свободно. Постоянным слушателем только что написанных сцен комедии стал В. Кюхельбекер, попавший в Тифлис после многих мытарств, которые в ту пору становятся обычным уделом «умников».

Длительный отпуск, предоставленный Грибоедову в начале 1823 года, позволяет писателю попасть, наконец, в Москву. О первом впечатлении (март 1823 года) от комедии позже рассказал С. Н. Бегичев: «Из комедии его «Горе от ума» написаны были только два действия. Он прочел мне их, на первый акт я сделал ему некоторые замечания, он спорил, и даже показалось мне, что принял их нехорошо. На другой день приехал я к нему рано и застал его только что вставшим с постели: он неодетый сидел против растопленной печи и

бросал в нее свой первый акт по листу. Я закричал: «Послушай, что ты делаешь?!!» — «Я обдумал, — отвечал он,— ты вчера говорил мне правду, но не беспокойся: все уже готово в моей голове». И через неделю первый акт уже был написан» (Воспоминания, с. 27—28).

Уточнить смысл этого свидетельства помогает автограф ранней редакции комедии. Из него действительно вырваны несколько листов, на которых был записан первоначальный вариант 2—4-й сцен первого акта. Текст этот до некоторой степени можно восстановить по оставшимся корешкам вырванных листов, сохранившим части стихотворных строк. Заигрывание Фамусова с Лизой и подозрения его насчет отношений Софьи с Молчалиным были первоначально изображены более откровенно, что, вероятно, и смутило друга Грибоедова. Между прочим, даже в переработанном виде впоследствии эти сцены раздражали многих критиков своим «неприличием», служили предлогом для цензурных придирок к комедии.

Свежие московские впечатления позволили Грибоедову развернуть многие картины, лишь отдаленно намеченные в Тифлисе.

Так, на место риторического монолога Чацкого во втором действии «Вы правы, что в Москве всему печать» встал знаменитый монолог «А судьи кто?», дающий богатый «живописно-бытовой материал, ценные этюды для общей картины грибоедовской Москвы» (см.: Пиксанов, с. 208—210).

В то же время московская жизнь мешала сосредоточиться для творческой работы. В конце июля 1823 года Грибоедов уезжает в тульское имение Бегичева и в селе Дмитриевском Ефремовского уезда заканчивает работу над двумя последними актами «Горя от ума». С новой комедией знакомятся близкие приятели поэта, и слух о ней распространяется за пределы Москвы. Уже в декабре 1823 года Пушкин запрашивал из Одессы Вяземского: «Что такое Грибоедов? Мне сказывали, что он написал комедию на Чедаева...» (X, 62). В то время Грибоедов еще не стремился к широкому ознакомлению публики с пьесой, не считая работу завершенной. Очевидно, для того чтобы пресечь слухи о «комедии на Чедаева», фамилия главного героя (первоначально Чадский) несколько меняется: Чацкий. Добиваясь стройности сценического плана пьесы, Грибоедов сокращает сцены, замедляющие течение действия.

Уже в московской редакции произведение получило и окончательное название, более комедийное, чем вначале,— «Горе от ума» (сначала произведение называлось «Горе уму»).

В июне 1824 года Грибоедов переезжает в Петербург, оставив первоначальную рукопись комедии Бегичеву и захватив с собою копию, которая ляжет в основу окончательной редакции произведения. Через несколько дней Грибоедов напишет Бегичеву: «Кстати, прошу тебя моего манускрипта никому не читать и предать его огню, коли решишься: он так несовершенен, так нечист; представь себе, что я с лишком восемьдесят стихов, или лучше сказать, рифм переменил, теперь гладко, как стекло. Кроме того, на дороге мне пришло в голову приделать новую развязку; я ее вставил между сценою Чацкого, когда он увидел свою негодяйку со свечою над лестницею, и перед тем, как ему обличить ее; живая, быстрая вещь, стихи искрами посыпались, в самый день моего приезда, и в этом виде читал я ее Крылову, Жандру, Хмельницкому, Шаховскому, Гречу и Булгарину, Колосовой, Каратыгину...» (III, 155).

К счастью, Бегичев «не предал огню манускрипта». В настоящее время рукопись первоначальной редакции комедии хранится в Отделе письменных источников Государственного исторического музея в Москве. Впервые музейный автограф воспроизведен в печати В. Е. Якушкиным (Имп. российский исторический музей. Описание памятников. Вып. III. Рукопись комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». М., 1903).

В процессе чтений текст пьесы непрерывно совершенствуется. Шероховатости стиля, налет книжности или, наоборот, грубость иных выражений настойчиво устраняются драматургом.

Приведем несколько примеров стилистической правки:

| Музейный автограф | Окончательная редакция |
| --- | --- |
| Брат Молчалин,<br>Гуляешь возле женских<br>спален... | Друг. Нельзя ли для прогулок<br>Подальше выбрать закоулок... |
| Не занимайся этим чадом... | Где чудеса, там мало складу... |
| Как не смутиться мне?<br>От вас нет оборон:<br>Обозреваете со всех<br>сторон... | Да хоть кого смутят<br>Вопросы быстрые и любопытный<br>взгляд... |

Что это от меня все
направляют лыжи!
Куда один, другой туды же...

Все врозь, не говоря ни слова.
Чуть из виду один,
гляди уж нет другого.

Предвидя цензурные затруднения, Грибоедов смягчает особо острые политические намеки:

Нет! ныпче худо для
Дворов...

---

Да был нам черный год,
не послужило впрок...

---

Что за правительство
путем бы взяться надо...

Нет! Ныпче свет уж не таков...

---

Дома новы, а предрассудки
стары...

---

Что радикальные потребны
тут лекарства...

О дальнейшей судьбе рукописи «Горя от ума» сохранился рассказ А. А. Жандра в передаче Д. А. Смирнова:

«Когда Грибоедов приехал в Петербург и в уме своем переделал свою комедию, он написал такие ужасные брульоны (brouillon (фр.) — черновик.— *С. Ф.*), что разобраться было невозможно. Видя, что гениальнейшее создание чуть не гибнет, я у него выпросил его полулисты. Он их отдал с совершенною беспечностью. У меня была под руками целая канцелярия; она списала «Горе от ума» и обогатилась, потому что требовали множество списков. Главный список, поправленный рукою самого Грибоедова, находится у меня» (Воспоминания, с. 248. Жандровский список воспроизведен в кн.: Горе от ума. Текст Жандровской рукописи, хранящийся в Императорском российском историческом музее. Ред., введ. и примеч. Н. К. Пиксанова. Изд. Л. Э. Бухгейм. М., 1912).

Если бы приведенный рассказ Жандра был точен, можно было ожидать, что при просмотре неавторизованных списков «Горя от ума» мы должны обнаружить такие, в которых позднейших авторских исправлений не содержалось бы (ср.: «она (канцелярия.— *С. Ф.*) списала «Горе от ума» и обогатилась, потому что требовали множество списков»). Таких списков, однако, нет ни в одном из архивохранилищ страны.

Без помощи автора «брульоны» Грибоедова, очевидно, не могли быть скопированы. Автор же мог работать только с одним переписчиком. Следовательно, с «брульонов» первоначально был сделан только один список. Это и понятно. Приехав в Петербург 1 июня 1824 года, Грибоедов надеялся провести свою комедию в печать и не был поэтому заинтересован в распространении руко-

писных копий пьесы. Только в середине октября того же года писатель стал поощрять создание списков «Горя от ума». 17 октября 1824 года он пишет Катенину: «Сам не отстаю от толпы пишущих собратий. А. А. (Жандр.— *С. Ф.*) везет к тебе мои рифмы, прочти, рассмейся, заметь, что не по тебе, орфографию от себя дополни, переписывал кто-то в Преображенском полку» (III, 162).

От Катенина Грибоедов получил первую развернутую критику своей комедии. Письмо Катенина к Грибоедову не дошло до нас, но суть его замечаний о пьесе восстанавливается по письмам Катенина к Н. И. Бахтину. «Теперь в гору лезет,— пишет он 17 февраля 1825 года,— на счету критиков Грибоедов за комедию «Горе от ума»... в ней ума и соли тьма, но план далек от хорошего... Стихи вольные и разговорные, побочные лица, являющиеся на один миг, мастерски обрисованы; жаль только, что эта фантасмагория не театральна: хорошие актеры этих ролей не возьмут, а дурные их испортят. Смелых выходок много, и даже невероятно, что Грибоедов, сочиняя свою комедию, мог в самом деле надеяться, что ее русская цензура позволит играть и печатать». «Ума в ней (в комедии.— *С. Ф.*) точно палата, но план, по-моему, недостаточен, и характер главный сбивчив и сбит (manqué); слог часто прелестный, но сочинитель слишком доволен своими вольностями; так писать легче, но лучше ли, чем хорошими александрийскими стихами? вряд» (Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. Спб., 1911, с. 76—78, 74).

Впрочем, можно представить катенинскую критику в более развернутом виде, обратившись к его «Размышлениям и разборам», появившимся в «Литературной газете» в 1830 году, но написанным значительно раньше. Все, что здесь говорится о «комедии нравов», впрямую относится к «Горю от ума». «Еще более (чем в комедии характеров.— *С. Ф.*),— считает Катенин,— прозы в комедии нравов, которой чуть ли не слишком благосклонно назначают обыкновенно второе место в списке родов. За сию честь всем вообще — каждая поодиночке дорого платится, ветшая чрезвычайно скоро, так что едва новое поколение сменит выведенное в ней на посмеяние, никому и смеяться охоты нет. Напирая преимущественно на странности, с каждым днем исчезающие, имея при этом необходимость их усиливать сверх настоящего, без чего глазам современников, привык-

ним к ним и дома, не покажутся странными, останавливаясь на одной наружной оболочке людской, почти всегда слабые по части завязки, коею нет ни места заняться драматическому сатирику, ни возможности существовать в быту ежедневном общества недеятельного,— сии комедии, вместе с платьем и прическою действующих лиц, через несколько лет обращаются в карикатурные портреты, без красоты нестареющейся и без сходства с существующим, заслуживающие внимания в одном ученом, археологическом смысле. За то внове они нравятся чрезвычайно, особливо если злы, если сочинитель не боялся намеков личных и умел сговориться с насмешливым направлением ума на ту пору. Что ни говори, а немногие из авторов решаются предпочесть холодное уважение потомства, которого не услышат, готовому сейчас плеску и похвале».

В январе 1825 года Грибоедов откликается на критику Катенина и формулирует собственные творческие принципы, реалистические по своей сути:

«Критика твоя, хотя и жестокая и вовсе не справедливая, принесла мне истинное удовольствие тоном чистосердечия, которого я напрасно буду требовать от других людей; не уважая искренность их, негодуя на притворство, черт ли мне в их мнении? Ты находишь главную погрешность в плане: мне кажется, что он прост и ясен по цели и исполнению; девушка сама не глупая предпочитает дурака умному человеку (не потому, чтобы ум у нас грешных был обыкновенен, нет! и в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека); и этот человек разумеется в противуречии с обществом, его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих, сначала он весел, и это порок: «Шутить и век шутить, как вас на это станет!» Слегка перебирает странности прежних знакомых, что же делать, коли нет в них благороднейшей заметной черты! Его насмешки неязвительны, покуда его не взбесить, но все-таки: «Не человек! змея!», а после, когда вмешивается личность, «наших затронули», предается анафеме: «Унизить рад, кольнуть, завистлив! горд и зол!» Не терпит подлости: «ах! боже мой, он карбонари». Кто-то со злости выдумал об нем, что он сумасшедший, никто не поверил, и все повторяют, голос общего недоброхотства и до него доходит, притом и нелюбовь к нему той девушки, для которой единственно он явился в Москву, ему совер-

шенно объясняется, он ей и всем наплевал в глаза и был таков. Ферзь тоже разочарована насчет своего сахара медовича. Что же может быть полнее этого? «Сцены связаны произвольно». Так же, как в натуре всяких событий, мелких и важных: чем внезапнее, тем более завлекает в любопытство. Пишу для подобных себе, а я, когда по первой сцене угадываю десятую: раззеваюсь и вон бегу из театра. «Характеры портретны». Да! и я, коли не имею таланта Мольера, то по крайней мере чистосердечнее его; портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии, в них, однако, есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные — всему роду человеческому настолько, насколько каждый человек похож на всех своих двуногих собратий. Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь. Вот моя поэтика; ты волен просветить меня, и коли лучше что выдумаешь, я позаимствуюсь от тебя с благодарностью. Сам я ни перед кем не таился и сколько раз повторял ([illegible] Жандром, Шаховским, Гречем, Булгариным etc., etc.), что тебе обязан зрелостию, [illegible] и даже оригинальностию моего дарования, если оно есть во мне. Одно прибавлю о характерах Мольера: Мещанин во дворянстве, Мнимый больной — портреты, и превосходные; Скупец — антропос собственной фабрики, и несносен.

«Дарования более, нежели искусства». Самая лестная похвала, которую ты мог мне сказать, не знаю, стою ли ее? Искусство в том только и состоит, чтоб подделываться под дарование, а в ком более вытверженного, приобретенного потом и сидением, искусства угождать теоретикам, т. е. делать глупости, в ком, говорю я, более способности удовлетворять школьным требованиям, условиям, привычкам, бабушкиным преданиям, нежели собственной творческой силы,— тот, если художник, разбей свою палитру и кисть, резец или перо свое брось за окошко; знаю, что всякое ремесло имеет свои хитрости, но чем их менее, тем спорее дело, и не лучше ли вовсе без хитростей? nugae difficilis (замысловатые пустяки (лат.).— *С. Ф.*). Я как живу, так и пишу свободно и свободно» (III, 168).

Потеряв надежду опубликовать комедию целиком, Грибоедов отдает отрывки из нее (7—10-е явления первого действия и третье действие) в альманах «Русская Талия», который выходит из печати 15 декабря 1824 года (см.: С.-Петербургские ведомости, 1824, № 101,

16 декабря, с. 1246). Грибоедовский текст в альманахе подвергся цензурной правке и сокращениям. Здесь было напечатано, например: «Между учеными который поселился» (у Грибоедова: «В ученый комитет...»); «Ведь надобно других иметь в виду» (вместо: «Ведь надобно зависеть от других»), «перед каким ни есть (вместо «перед монаршиим») лицом»; «Одежд (вместо «правлений»), и климатов, и нравов, и умов» и т. п.

Но с публикацией этих отрывков комедия Грибоедова легализировалась. На страницах всех основных журналов того времени разразилась бурная полемика по поводу пьесы. В полемике этой сразу же обозначились два полюса.

Одним из первых о «Горе от ума» высказался на страницах журнала «Вестник Европы» М. А. Дмитриев, который обвинил Грибоедова в «бранчливом патриотизме», в непродуманности плана, в «жестком, неровном и неправильном языке». В сущности, раздражение критика вызвала сатирическая картина нравов московского дворянства; Чацкий же, по его мнению, «есть не что иное, как сумасброд, который находится в обществе людей совсем не глупых, но необразованных и который умничает перед ними, потому что считает себя умнее: следственно, все смешное на стороне Чацкого» (Вестник Европы, 1825, ч. 140, № 6, с. 115). Ответ Дмитриеву был дан на страницах журнала «Сын отечества» О. М. Сомовым, который глубже всех из современников Грибоедова оценил художественное новаторство автора «Горя от ума». «Сочинитель ее (комедии.— *С. Ф.*), — писал Сомов,— не шел, и, как видно, не хотел идти тою дорогою, которую углаживали и наконец истоптали комические писатели от Мольера до Пирона и наших времен. Посему обыкновенная французская мерка не придется по его комедии... Здесь характеры узнаются и завязка развертывается в самом действии; ничто не подготовлено, но все обдумано и взвешено с удивительным расчетом... Чацкий сам очень хорошо понимает (и в этом со мною согласится всяк, кто внимательно читал комедию «Горе от ума»), что, говоря невеждам о их невежестве и предрассудках и порочным о их пороках, он только напрасно теряет речи; но в эту минуту, когда пороки и предрассудки трогают его, так сказать, за живое, он не в силах владеть своим молчанием: негодование против воли вырывается у него потоком слов, колких, но справедливых. Он

уже не думает, слушают и понимают ли его или нет: он высказал все, что у него лежало на сердце — и ему как будто стало легче. Таков вообще характер людей пылких, и сей характер схвачен г. Грибоедовым с удивительной верностью» (Сын отечества, 1825, ч. 101, № 10, с. 179).

Разумеется, современная Грибоедову критика не могла касаться главного в комедии: ее общественно-политической актуальности, своеобразное свидетельство которой мы находим в частном письме ярого реакционера (между прочим, члена того самого Ученого комитета, который упоминается в пьесе) Д. П. Рунича: «В самой пьесе нет другой цели, кроме той, чтобы сделать презрительным не порок, а возбудить презрение к одному только классу общества... Всякий, считая себя и умнее, и достойнее другого, а чаще всех, по фигаро-грибоедовской философии, будет видеть в Чацком себя, а в других же никто и сходства с собой искать не станет... Ему хотелось высказать свои философско-политические понятия, а о прочем он не думал» (РС, 1892, № 10, с. 217).

«Философско-политические понятия» эти были в полной мере оценены декабристами. «Литературные деятели (Северного тайного общества.— *С. Ф.*),— вспоминал Д. И. Завалишин, — захотели воспользоваться предстоящими отпусками офицеров для распространения в рукописи комедии Грибоедова «Горе от ума», не надеясь никоим образом на дозволение напечатать ее. Несколько дней сряду собирались у Одоевского, у которого жил Грибоедов, чтобы в несколько рук списывать комедию под диктовку» (Воспоминания, 1929, с. 159).

К 1825 году относится первая попытка поставить комедию «Горе от ума» в театре — на учебной сцене театрального училища в Петербурге. «Мы с Григорьевым, — вспоминал П. А. Каратыгин, — предложили Александру Сергеевичу разыграть «Горе от ума» на нашем школьном театре, и он был в восхищении от нашего предложения... мы живо принялись за дело; в несколько дней расписали роли, в неделю их выучили, и дело пошло на лад. Сам Грибоедов приезжал к нам на репетиции и очень усердно учил нас... Надо было видеть, с каким простодушным удовольствием он потирал себе руки, видя свое «Горе от ума» на нашем ребяческом театре... На одну из репетиций он привел с собой А. Бестужева и Вильгельма Кюхельбекера — и те

тоже нас похвалили... Наконец, комедия была уже совсем приготовлена, на следующий день назначен был спектакль (на 18 мая 1825 года.— *С. Ф.*)... но, увы! все наши хлопоты и надежды лопнули, как мыльный пузырь! Накануне самого представления, на самой последней репетиции, является к нам инспектор Бок и объявляет нам грозный фирман графа Милорадовича (который имел тогда главное начальство над императорскими театрами и которому кто-то донес о наших затеях), чтоб мы не смели так либеральничать и что пьесу, не одобренную цензурой, нельзя позволить играть в театральном училище» (Воспоминания, с. 106).

В 1828 году, перед отъездом из Петербурга, куда он прибыл с известиями о Туркманчайском мире, Грибоедов на списке «Горе от ума», принадлежащем бывшему издателю «Русской Талии» Ф. В. Булгарину, делает надпись: «Горе мое поручаю Булгарину...», надеясь, что оборотистый журналист сумеет добиться полной публикации текста комедии. Список этот, представляющий собой тщательно выправленную писарскую копию, содержит текст идентичный, за исключением нескольких слов, с текстом Жандровского списка. Тем самым драматургом подтверждалось окончание работы над комедией «Горе от ума», последние штрихи в которую были внесены еще в 1825 году.

Лишь после смерти Грибоедова его комедия проникает, сперва в отрывках, на профессиональную сцену; в 1831 году в составе всех четырех актов, но с многочисленными цензурными исправлениями и купюрами «Горе от ума» наконец было поставлено и в Петербурге (26 января), и в Москве (27 ноября). Однако и после этого для каждой постановки пьесы на провинциальной сцене требовалось особое разрешение властей.

Первое отдельное издание «Горя от ума» вышло в Москве в 1833 году с цензурными купюрами; первым полным легальным изданием комедии в России стало издание Н. Тиблена (1862); впрочем, известно два бесцензурных издания комедии, напечатанной в 1830-х годах в полковых типографиях. Научное издание комедии Грибоедова «Горе от ума», основанное на авторизованных (Жандровском и Булгаринском) списках, осуществлено Н. К. Пиксановым во втором томе академического Полного собрания сочинений драматурга (СПб., 1913).

# СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Комедия «Горе от ума» цитируется по изданию: Грибоедов А. С. Сочинения. Вступительная статья, комментарий, состав и подготовка текстов С. А. Фомичева. М., Художественная литература, 1988.

Прочие произведения (в том числе ранняя редакция комедии «Горе от ума») и письма Грибоедова цитируются по академическому Полному собранию сочинений (т. I—III. Спб. — Пг., 1911—1917) — первая римская цифра обозначает том, арабские — страницу. Произведения Пушкина цитируются по «малому академическому» изданию в десяти томах (Л., 1977—1979), произведения В. Г. Белинского — по академическому Полному собранию сочинений (М., 1953—1959).

В книге также приняты следующие сокращенные обозначения изданий:

| | |
|---|---|
| Акад. словарь | Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный, ч. 1—6. Спб., 1806—1822. |
| Воспоминания, 1929 | А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929. |
| Воспоминания | А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. |
| Гершензон | Гершензон М. Грибоедовская Москва. М., 1914. |
| Костюм | Кирсанова Р. М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм — вещь и образ в русской литературе XIX века. М., 1989. |
| Материалы | А. С. Грибоедов. Материалы к биографии. Л., 1989. |
| Нечкина | Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. 3-е изд. М., 1977. |

| | |
|---|---|
| Пиксанов | Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М., 1971. |
| РА | Журнал «Русский архив». |
| РС | Журнал «Русская старина». |
| Творчество | А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977. |
| Толль | Настольный энциклопедический словарь Ф. Толля, т. I—IV. Спб., 1864. |
| Словотолкователь | Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту, т. I—III. Спб., 1803—1804. |
| Шепелев | Шепелев Л. Е. Отмененные историей. Чины, звания и титулы в Российской империи. Л., 1977. |

## ЗАГЛАВИЕ

Философская мысль комедии концентрируется в ее заглавии: «Горе от ума» (первоначально «Горе уму») — в ней отражено противоречие, обнаруженное эпохой кризиса просветительских идей. Для просветительской философии понятия «ум» и «счастье» синонимичны, ибо — согласно этому учению — [illegible] истиной и предопределяет счастье как отдельного человека, так и общества в целом: «Ум подготавливает счастье, которое добродетель завершает» (Гельвеций К. А. Соч. в 2-х томах. М., 1974, т. 2, с. 573).

Просветительской в своих основах была и идеология русских дворянских революционеров-декабристов.

«Авангард молодой России — декабристы были для той эпохи на высоком уровне понимания хода всемирно-исторического процесса. Составить себе представление о том, какими силами движется история, было для них существенно необходимо. Ведь они сознательно хотели воздействовать на ход истории, это было смыслом их существования, делом их чести. Они хотели преобразовать Россию посредством переворота в ней. Какие же рычаги воздействия на действительность нашли новаторы в первой четверти XIX в.? Они были убеждены, что миром правят мнения...

Стремясь к основной цели — «потрясению» феодальной аристократии и уничтожению сословности,— дворянские революционеры и находили рычаг, которым хотели перевернуть мир: оказывается, силой, потрясающей феодализм, является «общее мнение»... Что такое революция, по мнению декабристов? Один из них с замечательной яркостью формулировал сущность явления со своей точки зрения: революция есть «общее развержение умов» (Нечкина, с. 396—397).

Однако в начале 1820-х годов торжество реакции в России стало непреложным фактом. В своей внешней по-

литике как глава Священного союза Александр I стремился к подавлению революционных выступлений в Европе. В самой же России установился аракчеевский режим, характеризующийся усилением деспотизма и крепостного рабства. «Посреди мертвящего формализма всеобщей дисциплины,— свидетельствовал мемуарист,— распространяемой железной ферулой Аракчеева, в обществе застыло ожидание чего-то неопределенного, в воздухе чувствовалось приближение кризиса... Бессознательно-тревожное предчувствие общества — это была та тень, которую, по английской поговорке, „грядущие события бросают перед собою...”» (Пржецлавский О. А. Воспоминания.— РС., 1874, т. II, с. 466).

Наиболее проницательные мыслители начинали понимать, что силам разума предстоят тяжелые испытания. Пессимистическая оценка разумных побуждений утвердилась, однако, лишь в результате поражения декабристского восстания. «Доказать,— считал П. Я. Чаадаев,— что одни глупые могут быть счастливы, есть, кажется мне, прекрасное средство отвратить некоторых от пламенного искания счастья» (Чаадаев П. Я. Сочинения и письма. М., 1913, т. I, с. 147).

В чем-то этот парадокс близок к раздумьям Грибоедова, хотя последний сумел удержаться на грани безудержного пессимизма, предощутив необходимость кровной связи интеллигенции с народом.

Надолго оторванный от центров декабризма, Грибоедов оставался тесно с ними связанным общими исканиями путей возрождения русского общества, несшего в себе проклятье самодержавного деспотизма и крепостного рабства. Подвиг народа в Отечественной войне был глубоко пережит писателем, определил направление его политических, этических и эстетических раздумий. «Чистый разум», на который возлагали надежды просветители, кажется ему умозрительной и произвольной конструкцией. В поисках твердых оснований взгляд писателя обращается к нации, к народу; широкие лингвистические, этнографические и исторические интересы Грибоедова были вдохновлены поисками «национального разума», который, по мнению писателя, можно понять, осмыслив своеобразие языка, обычаев, верований и нравов народа. Грибоедов, конечно, отчетливо сознавал, что народ не «предан сам себе» (I, 262) — отягощен узами рабства, но само упорство народа в соблюдении родных обычаев, а если нужно, и в борьбе за них служит для писателя убе-

дительным залогом грядущего величия России. Разбудить эти внутренние силы — таким убеждением питается творчество Грибоедова — может вдохновенное, правдивое слово, в котором концентрируется «национальный разум». Литература не могла не осмысляться Грибоедовым как средство преобразования мира — литература, находящая отклик в сердцах людей, пробуждающая в них благородные чувства и высокие стремления, выражающая и усиливающая таящийся в сердцах людей «национальный дух». Романтический пафос этой программы очевиден, но ум Грибоедова был в высшей степени аналитический, вовлекающий в сферу художественного изображения конкретные социальные явления и противоречия действительности

Народ — за сценой комедии Грибоедова. Однако понятие «ум» здесь — важнейшая этико-политическая категория, в которой просматривается писателем народное начало («чтоб умный, бодрый наш народ...»). Осознание того, что подлинные ценности — в этом разуме, обусловливает новый «ракурс» эстетического восприятия жизни — с позиции народности, что позволяет Грибоедову (наряду с Крыловым и Пушкиным) открыть реалистическую эру в русской литературе.

Уже в годы создания комедии Грибоедову становится ясно, что основная масса дворянского общества не приемлет разумных истин. Впрочем, это вполне согласовывалось с просветительским представлением о толпе как косной силе, противопоставленной голосу разума. Обратимся снова к Гельвецию. «Умный человек,— замечает он,— часто слывет сумасшедшим у того, кто его слушает, ибо тот, кто слушает, имеет перед собою альтернативу считать или себя глупцом, или умного человека сумасшедшим,— гораздо проще решиться на последнее». И еще: «...здравым смыслом почти все называют согласие с тем, что признается глупцами, а человек, который ищет лишь истину и поэтому обычно отклоняется от принятых истин, считается сумасшедшим» (Гельвеций К.-А. Соч. в 2-х томах, т. 2, с. 577, 580).

Так и комедийное действие в пьесе Грибоедова выливается в клеветническое судилище своекорыстного общества над подлинным умом. Менее всего, конечно, этот спор и суд выступают в отвлеченной форме: персонажи комедии постоянно апеллируют к повседневным фактам, что вновь и вновь обращает комедию к

современности, насыщает ее злободневными намеками. Вместе с тем «высшее значение» произведения (вспомним признание Грибоедова: «Первое начертание этой сценической поэмы... было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь...») сохраняется, придает ему философскую глубину и широкое обобщающее значение.

Темы «ума» (учения, знания, воспитания и т. п.) касаются все действующие лица. Высокая философская нота в произведении задана Чацким, но она явно не по голосу остальным персонажам, и потому их рассуждения о «матерьях важных» комичны: восхваляя «ум» как благоправие, как «уменье жить», они постоянно проговариваются и в конечном счете сводят его к понятиям сугубо меркантильным («не то на серебре, На золоте едал»; «Мне только бы досталось в генералы»; «Барон фон Клотц в министры метил, А я к нему в зятья»). Но как бы то ни было, глубоко погруженное в быт, произведение Грибоедова оборачивается своего рода философским трактатом, пытливо исследующим, что есть ум, что разумно, что истинно. В традициях просветительства драматург в указанном споре намечает две полярные точки зрения: для Чацкого высшая ценность — «ум, алчущий познаний»; для Фамусова — «Ученье — вот чума, ученость — вот причина, Что нынче пуще, чем когда Безумных развелось людей, и дел, и мнений». Однако веяние «просвещенности» в начале XIX века настолько непреложно, что и Фамусов, и его единомышленники на словах уже готовы признать «ум» за реальную ценность,— правда, с необходимыми оговорками: так, хваля мадам Розье, Фамусов считает необходимым подчеркнуть, что она «умна была, нрав тихий, редких правил»; исподволь рекомендуя отцу своего избранника, Софья замечает, что он «и вкрадчив, и умен»; и для Натальи Дмитриевны ее муж хорош «по нраву, по уму»; негодуя на Чацкого, княгиня Тугоуховская возмущается: «Послушать, так его мизинец Умнее всех и даже князь Петра». Недаром, отмечая несомненные завоевания «века нынешнего», Чацкий понимает: «Хоть есть охотники поподличать везде, Да нынче смех страшит, и держит стыд в узде». Подлинному уму фамусовское общество так или иначе стремится противопоставить иные ценности. Сам Фамусов — устои крепостнического дворянства:

Вот, например, у нас уж исстари ведется,
Что по отцу и сыну честь;
Будь плохенький, да если наберется
Душ тысячки две родовых,—
Тот и жених.
Другой хоть прытче будь, надутый всяким чванством,
Пускай тебе разумником слыви,
А в семью не включат. На нас не подиви.
Ведь только здесь еще и дорожат дворянством.

Софья — сентиментальную чувствительность:

Ах, если любит кто кого,
Зачем ума искать и ездить так далеко?

Молчалин — заветы служебной иерархии:

В мои лета не должно сметь
Свое суждение иметь...
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Ведь надобно ж зависеть от других.

Скалозуб — железную дисциплину фрунта:

Избавь. Ученостью меня не обморочишь,
Скликай других, а если хочешь,
Я князь-Григорию и вам
Фельдфебеля в Вольтеры дам.
Он в три шеренги вас построит,
А пикнете, так мигом успокоит.

На фоне этих правил, определенных существующими «нравами», устремление Чацкого к «истине самой по себе» приобретает разрушительную силу, направленную к бескомпромиссному вызову принятым в фамусовском обществе незыблемым нормам. Но вместе с тем и сам герой начинает ощущать странную, беспокоящую его абстрактность законов «чистого разума», которая ведет его по пути отчуждения от людей его круга, что в иные минуты ему кажется предвестьем абсолютного одиночества. Он ощущает, что в нем самом «ум с сердцем не в ладу», он все еще надеется на земное, человеческое счастье, ему горестно каждый день ощущать, как тает «дым надежд, которые... душу наполняли». Характерно, что в финале Чацкий отправляется «искать по свету, Где оскорбленному есть чувству уголок» (именно оскорбленному чувству, а не уму).

«Мильон терзаний», пережитых Чацким,— это его подход к последней, роковой черте, к которой его привело честное и последовательное служение истине, законам разума, как они осознавались просветительской

доктриной. Но — и в этом заключается глубочайшее откровение автора «Горя от ума» — за этой чертой драматург уже ощущает выход к новым горизонтам.

По всей вероятности, именно эта в конечном счете очищающая, ведущая к обретению новых идеалов, но тем не менее очевидная противоречивость побуждений героя комедии («ум с сердцем не в ладу») определила сложные оценки «Горя от ума» со стороны Пушкина и Белинского, которые отдали достойную дань сатирическому таланту писателя, но по разным причинам не оценили вполне «высшее значение» произведения.

Пушкин высказал свое мнение о пьесе Грибоедова в письмах к П. А. Вяземскому и А. А. Бестужеву, написанных в январе 1825 года. Отмечая яркие черты «комического гения» Грибоедова, он тем не менее усомнился в правдоподобии, художественной цельности образа Чацкого:

«Теперь вопрос. В комедии „Горе от ума" кто умное действующее лицо? ответ: Грибоедов. А знаешь, что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малый, проведший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями. Все, что говорит он,— очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловым и тому подоб.» (X, 97).

Полезно напомнить обстоятельства, которые обусловили это мнение Пушкина о пьесе. Как известно, «Горе от ума» привез в Михайловское Пущин. Пьеса была прочитана наскоро (Пущин остановился в Михайловском лишь на один день), среди разговоров о многом другом.[1]

Новизна драматургической формы, сама «мысль главная» грибоедовской комедии были засвечены и яркими стихами и злободневными намеками. К тому же Пушкину такой Грибоедов, каким тот предстал в «Горе от ума», был непривычен. Пушкин хорошо знал его как

[1] «Слушал Чацкого, но только один раз, и не с тем вниманием, коего он достоин...», «эти замечания пришли мне в голову после, когда уже не мог я справиться» — данные оговорки Пушкина в письме к Бестужеву недвусмысленно свидетельствуют о том, что список «Горя от ума» не был оставлен Пущиным в Михайловском, а увезён им обратно в Петербург.

автора салонных комедий, а этот жанр поэт ценил весьма высоко и в какой-то мере отталкивался от него в первой главе своего «романа в стихах». Характерна в этом смысле пушкинская обмолвка в письме к А. Бестужеву. Не признавая правдоподобия поведения Чацкого (мечет бисер перед свиньями!), Пушкин ссылается на комедию Грессе «Злой» («Cleon Грессетов не умничает с Жеронтом, ни с Хлоей»), верно угадывая некоторое сюжетное сходство с ней грибоедовской пьесы, но не замечая того, что сюжетная схема здесь не просто повторена а переосмыслена (Чацкий вовсе не эгоистичен в отличие от Клеона, «злого ума»).

Не меньшее значение при оценке Пушкиным образа Чацкого имело, конечно, и то обстоятельство, что в это время поэт работал над своим романом в стихах, в котором характер «умного светского человека» представлен в замкнутом Онегине. Чацкий же мыслил почти как Онегин, а вел себя подобно Ленскому. Но ведь это был совершенно иной характер!

В силу всех этих причин Пушкин не в полной мере оценил художественное новаторство Грибоедова, считая, что «цель его — характеры и резкая картина нравов». Между тем, несмотря на то что сатирическое задание комедии несомненно, «высшая цель» ее, конечно же, определяется духовными исканиями Чацкого. Пушкин почувствовал некоторую дистанцию, которая отделяла драматурга от его героя, но истолковал это обстоятельство как художественный просчет, в то время как Грибоедов, сочувствуя «мильону терзаний» Чацкого, вовсе не сливается в мироощущении со своим героем, видит больше его и потому сплошь и рядом оттеняет трагикомизм положений Чацкого, в которые он попадает, искренне веря, что стремление к личному счастью не противоречит (не должно противоречить!) служению истине.

История толкования комедии Грибоедова свидетельствует о том, что «Горе от ума» — одно из сложнейших произведений русской литературы. Сложность эта объясняется прежде всего сложностью самой русской жизни, отраженной в комедии не только со стороны явлений отстоявшихся, но и в ее потенциальных возможностях. В сюжете и проблематике «Горя от ума» есть та незаконченность, которую позже объявят характернейшей приметой русского романа, что обусловит и особую форму освоения традиций в русской лите-

ратуре — в виде возвращения новых поколений художников к одним и тем же «проклятым вопросам», решение которых исторически затянулось. Так, и в комедии Грибоедова каждая новая эпоха находила свое «горе от ума». Были времена и исторически обусловленного непонимания Грибоедова, даже неприятия.

Таким неприятием был вдохновлен, в частности, разбор комедии Белинским в период его так называемого «примирения с действительностью». В конце 1830-х годов великий критик вступает в спор с просветительской философией, которая ненавистна ему в ту пору как теоретическая доктрина буржуазного миропонимания. Последовательно разоблачает он и рассудочность этой философии (которая кажется ему лишь апологией «здравого смысла», поверхностного и неглубокого), и один из ее важных составных элементов — исторический волюнтаризм («мнения правят миром»). Отсюда в конечном счете резкая и несправедливая оценка Чацкого («Это новый Дон-Кихот, мальчик на палочке верхом, который воображает, что сидит на лошади».— III, 481), повлиявшая на критический разбор всей комедии.

Наряду с этим в оценке Белинским «Горя от ума» наметились и качественно новое понимание связи искусства с жизнью (требование художественного анализа, а не проповедей), и новое понимание героизма (как полного слияния личности с массой),— наметились пока еще как предощущение, как поиск. С этой точки зрения, Чацкий не мог не представляться наивным мечтателем.

Авторитет Белинского надолго определил оценку «Горя от ума», хотя живое воздействие комедии Грибоедова на последующую литературу этим, конечно, не уничтожалось.

Следует подчеркнуть, что, пережив период «примирения с действительностью» уже в конце 1840 года (в начале которого была напечатана статья о «Горе от ума»), Белинский писал В. П. Боткину: «...Всего тяжелей мне вспомнить о «Горе от ума», которое я осудил с художественной точки зрения и о котором говорил свысока, с пренебрежением, не догадываясь, что это — благороднейшее, гуманистическое произведение, энергический (при этом еще первый) протест против гнусной рассейской действительности...» (XI, 576).

В эпоху 60-х годов, когда в России складывается революционная ситуация, комедия Грибоедова — с ее

«единственным героическим типом русской литературы» (А. Григорьев) — обретает новую жизнь. Именно в это время передовой русской критикой акцентируется не просто стремление Чацкого к истине, а тот порыв к народу, который, несомненно, в нем ощущается. «Не велик промежуток между 1810 и 1820 годами,— писал А. И. Герцен,— но между ними находится 1812 год. Нравы те же, тени те же; помещики, возвращающиеся из своих деревень в сожженную столицу, те же. Но что-то изменилось. Пронеслась мысль, и то, чего она коснулась своим дыханием, стало уже не тем, что было. И прежде всего в фокусе, в котором мир этот отражается, есть что-то новое... У автора есть задняя мысль, и герой комедии представляет лишь воплощение этой задней мысли. Образ Чацкого, меланхолический, ушедший в свою иронию, трепещущий от негодования и полный мечтательных идеалов, появляется в последний момент царствования Александра I, накануне восстания на Исаакиевской площади; это — декабрист, это — человек, который завершает эпоху Петра I и силится разглядеть, по крайней мере на горизонте, обетованную землю... которую он не увидит» (Герцен А. И. Сочинения в 9-ти томах. М., 1958, т. 8, с. 386).

В 1872 году, откликаясь на постановку «Горя от ума» в Александринском театре, посвящает пьесе Грибоедова свой блестящий критический этюд «Мильон терзаний» И. А. Гончаров. В противовес широко бытовавшему мнению о пьесе как о сатирической картине нравов, для которой драматургическая форма будто бы была вполне условной, Гончаров убедительно проанализировал психологическую мотивированность сценического действия. «Давно привыкли говорить,— писал Гончаров,— что нет движения, то есть нет действия в пьесе. Как нет движения? Есть — живое, непрерывное, от первого появления Чацкого на сцене до последнего его слова: «Карету мне, карету!»... Всякий шаг Чацкого, почти всякое слово в пьесе тесно связаны с игрой чувства его к Софье, раздраженного какой-то ложью в ее поступках, которую он и бьется разгадать до самого конца. Весь ум его и все силы уходят в эту борьбу: она и послужила мотивом, поводом к раздражениям, к тому «мильону терзаний», под влиянием которых он только и мог сыграть указанную ему Грибоедовым роль, роль гораздо большего, высшего значения, нежели неудачная любовь, словом, роль, для которой и родилась

вся комедия... Чацкого роль — роль страдательная: оно иначе и быть не может. Такова роль всех Чацких, хотя она в то же время и победительная. Но они не знают о своей победе, они сеют только, а пожинают другие — и в этом их главное страдание, то есть в безнадежности успеха... Чацкий сломлен количеством старой силы, нанеся ей в свою очередь смертельный удар качеством силы свежей... Каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого — и кто бы ни были деятели, около какого бы человеческого дела — будет ли то новая идея, шаг в науке, в политике, в войне — ни группировались люди, им никуда не уйти от двух главных мотивов борьбы: от совета «учиться, на старших глядя», с одной стороны, и от жажды стремиться от рутины к «свободной жизни» вперед и вперед — с другой» (Гончаров И. А. Собрание сочинений в 8-ми томах. М., 1958, т. 8, с. 13—32).

Время прояснило «высшее значение» комедии Грибоедова «Горе от ума», потому что в ней поэт заглянул далеко за горизонты своей эпохи. Так случилось потому, что пьеса эта — больше, нежели превосходная «картина нравов». Русская реалистическая литература всегда обращалась к коренным вопросам жизни. Поэтому так нередки в ней проблемные, неоднозначные, философски обобщенные названия произведений: «Герой нашего времени», «Мертвые души», «Былое и думы», «Война и мир»... И первой в этом ряду классических произведений русского реализма стоит комедия «Горе от ума» (см.: Гришунин А. Л. «Горе от ума» как формула жизни.— В кн.: Материалы, с. 245—249).

**ДЕЙСТВУЮЩИЕ:**

*Павел Афанасьевич* Фамусов *управляющий в казенном месте.*
*Старуха* Хлёстова *свояченица Фамусова.*
Петрушка *и несколько говорящих слуг.*
*Множество гостей всякого разбора.*

*Казенное место* — присутственное место, одно из государственных учреждений.
*Свояченица* — сестра жены.
*Говорящие* — то есть произносящие реплики в пьесе.
*Всякого разбора* — различного рода, типа.

«...В моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека» (III, 167) — так определял в письме к Катенину автор «Горя от ума» систему действующих лиц в комедии. Первое, что поражало в ней современного Грибоедову читателя,— это необычайное «многолюдие» пьесы. Классический канон предписывал строго определенный набор амплуа: «благородного отца», «героини», «первого любовника», «второго любовника», «комической старухи», слуг — помощников своих господ в любовной интриге и т. п. Это и определяло комедийный ансамбль, редко превышающий 10—12 действующих лиц.

Грибоедов резко нарушает принятый канон, что порицалось даже дружественной драматургу критикой. «...Побочные лица, являющиеся на один миг, мастерски обрисованы»,— признавал Катенин, но тут же добавлял: «жаль только, что эта фантасмагория не театральна; хорошие актеры этих ролей не возьмут, а дурные их испортят» (Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину, с. 77—78). В отличие от него Вяземский считал: «Самые странности комедии Грибоедова достойны внимания: расширяя сцену, населяя ее народом действующих лиц, он, без сомнения, расширял и границы самого искусства» (Вяземский П. А. Фон-Визин.— Современник, 1837, т. 5, с. 70). Действительно, вслед за Грибоедовым, в комедиях Гоголя, в пьесах Островского — и это станет приметой русской реалистической драматургии — будет воссоздано связанное родством кастовой психологии многоликое общество. В статье «Луч света в темном царстве» Добролюбов писал: «Уже в прежних пьесах Островского мы замечали, что это не комедии интриг и не комедии характеров собственно, а нечто новое, чему бы дали название «пьес жизни», если бы это не было слишком обширно и потому не совсем определенно. Мы хотим сказать, что у него на первом плане является всегда общая, не зависящая ни от кого из действующих лиц обстановка жизни... И вот почему мы никак не решаемся считать ненужными и лишними те лица пьес Островского, которые не участвуют прямо в интриге. С нашей точки зрения, эти лица столько же необходимы для пьесы, как и главные: они показывают нам ту обстановку, в которой совершается действие, рисуют положение, которым определяется смысл деятельности главных персонажей пьесы» (Добролюбов Н. А. Полное собрание сочинений. М., 1953, т. 3,

с. 181). Очевидно, что речь здесь идет о некоторых общих принципах русской реалистической драмы, развившейся под сильным влиянием грибоедовских традиций.

Если же говорить о том, на какие образцы ориентировался сам Грибоедов, создавая свою «пьесу жизни», то здесь с уверенностью можно назвать и ренессансную драматургию (прежде всего пьесы Шекспира, особо почитаемого Грибоедовым) и, возможно, непосредственно народный театр, с которым Грибоедов был хорошо знаком с детства, так как жил на Новинской площади, на которой в масленицу происходили знаменитые в Москве народные гуляния с непременными балаганами, раешником, кукольниками. Мысль о «населении сцены народом действующих лиц» обдумывалась Грибоедовым еще в 1810-е годы. Катенин впоследствии вспоминал о своих спорах с Грибоедовым по этому поводу: «Всякое многолюдное собрание, например, всегда (в драме.— *С. Ф.*) неловко и редко не смешно... Человек умный, теперь покойник, с кем я бывал весьма короток, но чьи понятия о театре с моими весьма несходны, предлагал... поправку в «Британике» (трагедия Расина.— *С. Ф.*): «Какая была бы сцена, когда Британик отравленный упадет на ложе, Нерон хладнокровно уверяет, что это ничего, и все собрание в волнении!» В натуре — весьма ужасная; в хорошем рассказе, прозою Тацита либо стихами Расина,— весьма разительная, в сценическом подражании — весьма негодная... Что же выйдет из крика и толкотни гостей на сцене? Кто будет их представлять? Последнего разряда актеры? Насмешат нас первые сановники Рима, государевы застольники; хорошие? где их набрать? возьмутся ли за немые роли? и хоть бы взялись, что они могут выработать? хорошо ли каждый крикнет и убежит либо опомнится и как ни в чем не бывало примется опять кушать? Головой ручаюсь, хоть бы двадцать Каратыгиных создать и пустить на эту проделку, ничего не выйдет хорошего, а может быть, еще хуже справятся они, чем двадцать статистов» (Литературная газета, 1830, 22 декабря, № 72, с. 291).

В этом споре победил Грибоедов. На ансамбле грибоедовской пьесы воспитывались и целые театральные коллективы, и отдельные выдающиеся русские актеры. По преданию, в середине XIX века театральная группа считалась укомплектованной в том случае, если могла

представлять «Горе от ума». Что же касается эпизодических ролей, то уже первые постановки пьесы не оправдали пессимистических прогнозов Катенина. В 1830 году в Москве были впервые поставлены сцены из комедии Грибоедова — поставлены не вполне удачно. «Только одно из действующих лиц,— замечал рецензент,— удовлетворило требованиям публики — это князь Тугоуховский, который не говорит ни одного слова. Но молодой артист г. П. Степанов так умел преобразить себя в дряхлого московского барина, так искусно подделал свою походку и физиономию, что мы вменяем себе в обязанность отдать ему должную справедливость» («Московский телеграф, 1831, ч. 33, с. 516). Сыграв Тугоуховского, молодой актер создал себе имя — он даже был приглашен на гастроли в Петербург в этой роли.

В системе «действующих» в пьесе Грибоедова мы можем отметить прием художественной градации. Все персонажи пьесы делятся на четыре группы: 1) главные персонажи, 2) второстепенные персонажи, 3) гости Фамусова, 4) упоминаемые по ходу действия (так называемые внесценические персонажи). В первых двух действиях на сцене — восемь действующих лиц, если считать слугу, произнесшего одну реплику о приезде Чацкого, и не произнесшего ни одного слова Петрушку. Беспорядочная на первый взгляд «толпа» бальных гостей, как правило (это уже намечено в перечне «действующих»), объединена в отдельные группы: супруги Горичевы, семейство Тугоуховских, графини — бабушка и внучка, два безыменных господина Н. и Д. — каждая из этих групп в третьем и в четвертом действиях имеет по особому «номеру», разыгрывает маленькую заключенную в себе комедию со своим сюжетом, соотносящимся с общей коллизией пьесы. Особого внимания заслуживают «внесценические персонажи», активное введение которых в сюжет комедии является новаторским завоеванием Грибоедова, хотя уже и в догрибоедовской комедии можно обнаружить упоминаемых по ходу действия лиц, подчас довольно колоритных и запоминающихся[1]. Однако только Грибоедов ввел их в та-

[1] Например, в комедии А. А. Шаховского «Не любо — не слушай, а лгать не мешай» (1818) герой ее несколько раз упоминает своего приятеля, Онегина. Исследователи считают, что именно из этой комедии взял фамилию для своего романа в стихах Пушкин.

ком неисчислимом множестве[1], создавая неослабевающее на всем протяжении пьесы впечатление присутствия где-то рядом «тьмы и тьмы» знакомых незнакомцев, и тем самым как бы раздвинул стены фамусовского особняка, вынес действие на площадь, укрупняя основной конфликт пьесы: столкновение пылкого правдолюбца с косной общественной средой. Фактически в пьесе нет резкой границы, отделяющей сценических лиц от внесценических, и потому, что почти все персонажи пьесы, начиная с Софьи, Молчалина и Фамусова, сначала предстают как внесценические (упоминаются до выхода на сцену), и потому, что ряд названных в афише лиц не произносит в пьесе ни слова (и наоборот, говорят не имеющие имен господа Н. и Д.), и потому, наконец, что в толпе «гостей всякого разбора» присутствуют, на сцене наглядно представляются зрителям многие из «внесценических» (то есть не говорящих) персонажей: и знаменитый Фома Фомич, и мосье Кок, и Дрянские, Хворовы, Варлянские, Скачковы и др.

Еще одна новаторская черта может быть отмечена уже при взгляде на афишу «действующих»: это русская форма имен (имен-отчеств). Откликаясь на пьесу Грибоедова «Притворная неверность» (переделку с французского совместно с А. А. Жандром), рецензент писал: «Заметим при сем случае одно обстоятельство в переводе комедии. Переводчики «Притворной неверности», по примеру некоторых других новейших писателей, дали почти всем действующим лицам своим имена русские, заимствованные от собственных имен русских городов, рек и пр. (напр., Рославлев, Ленский и т. п.). По нашему мнению, они весьма хорошо поступили в сем случае. Несносно слышать на театре имена и обороты, чуждые обыкновенному общественному разговору и совершенно разрушающие очарование, как, напр., Стародум, Пламен, Честон, Милон, г-н Геронт, г-жа Люция, или те, о которых можно сказать: по шерсти собачке кличка дана, напр., Прямосердов, Добросердов, Правдин, Простаков. Некоторые писатели старались из-

[1] Н. К. Пиксанов насчитывает в «Горе от ума» свыше сорока пяти «мимолетных образов», но этот подсчет неточен потому, что исследователь в качестве одного лица считает целые «фамилии» (например, Дрянские, Хворовы, Варлянские, Скачковы), а ряд упоминаемых группами внесценических персонажей вообще не принимает в расчет (например, «негодяев знатных», окружающих «Нестора знатного», Пиксанов упоминает, а толпу его слуг, вымененных на собак,— нет).

5 Зак. № 705

бежать сей странности, выводя на сцену одних князей, графов, баронов, и впадали в другую, еще большую. Мы пойдем еще дальше и спросим: почему нельзя на театре, по древнему отличительному русскому обычаю, называть людей по имени и отчеству? Доныне это было в обыкновении в одних фарсах: для чего не ввести того же в благородной комедии? — Это не так трудно: стоит отличному писателю показать в том пример» (Сын отечества, 1818, ч. 46, № 19, с. 263).

Это рассуждение поддерживало новацию Шаховского, Грибоедова и Хмельницкого, в пьесе которых «Своя семья, или Замужняя невеста» (1818) персонажи называются, как правило, по имени и отчеству. Однако в «Своей семье...» употребление их носит комическую, шутовскую окраску, выступает в качестве одной из примет провинциальности комедийных героев (и имена поэтому подбираются соответствующие: Матрена Карповна, Карп Саввич и т. п.). В «Горе от ума» употребление русских имен лишено комедийного звучания, является одной из примет ярко национального поэтического стиля Грибоедова. Отмечено, что имена и отчества в словарном составе пьесы составляют около 2% (см.: Куницкий В. Н. Язык и слог комедии «Горе от ума». Киев, 1894, с. 8), что несомненно придает колоритную национальную окраску речам действующих лиц.

На первый взгляд, данью рутинной театральной традиции являются «значимые» фамилии персонажей «Горя от ума». Однако нельзя не отметить, что почти все они соотнесены по значению со словами «говорить» — «слышать»: Фамусов (от «fama» — молва), Молчалин, Скалозуб, Тугоуховский, Репетилов (от «répéter» — повторять), что, как мы увидим ниже, связано с одним из характернейших приемов драматургии Грибоедова, ведет в средоточие идейного смысла «Горя от ума».

*Действие в Москве в доме Фамусова.*

Предание отождествило «дом Фамусова» с одним из московских особняков, принадлежавшим знакомой Грибоедова М. И. Римской-Корсаковой, — на Тверском бульваре против Страстного монастыря (Пушкинская площадь, дом 3; разобран в конце 1960-х годов). В одном из ранних списков «Горя от ума» мы находим соответствующую уточняющую ремарку: «Действие в Москве в доме Фамусова на Тверской улице» (Централь-

ный гос. театральный музей им. А. Бахрушина, № 136813). Просторный вестибюль этого здания с широкой лестницей часто воспроизводился на сцене в четвертом действии комедии Грибоедова.

Строгая композиция здания, подчеркнутая выступающим вперед фронтоном с пилястрами, дает основание отнести его к выдающимся произведениям школы архитектора М. Ф. Казакова. Оно было построено в конце XVIII века, пережило пожар Москвы в 1812 году. Арка вела в обширный — по московским обычаям — двор, который представлял собой целую усадьбу с флигелем, конюшнями, каретными сараями, помещениями для дворни. Через парадный ход с бульвара посетитель попадал в сени, из которых в бельэтаж двумя маршами разбегалась лестница, вверху окруженная балюстрадой (см.: Гершензон М. Грибоедовская Москва. М., 1914, с. 60; Анциферов Н. Грибоедовская Москва.— В кн.: Грибоедов. М., 1946, с. 183).

Но, может быть, в представлении Грибоедова дом Фамусова был значительно скромнее («Дом невелик, так балу дать нельзя» (II, 148),— говорила Софья в ранней редакции пьесы). Приведем поэтому еще одно описание здания, которое, по свидетельству М. Н. Загоскина, можно считать образцом большей части домов московских зажиточных дворян: «Деревянный дом... построен на двенадцати саженях, оштукатурен снаружи и внутри, с большим мезонином... Весь дом окрашен в бледно-палевый цвет, исключая различных орнаментов, которые покрыты белою краской. Перед домом обширный двор с двумя воротами, из которых одни всегда заперты; на воротах неизбежные алебастровые львы. Позади дома сад на трех десятинах, с порядочным прудом и красивой беседкой. Дом расположен очень покойно: просторные сени — не всегда чистые — это правда, но просторные и светлые, лакейская, всегда запачканная, но теплая и вместительная. Потом ежедневная столовая, одинакового цвета с наружностью дома; из нее налево довольно большая зала, с колоннами под мрамор и даже с хорами для музыкантов... Прямо из столовой парадные покои, то есть две большие гостиные комнаты и такой же величины диванная. Первая гостиная светло-бирюзовая, вторая голубая; во всех простенках, как следует, зеркала, подстольники с бронзовыми часами и фарфоровыми вазами, шелковые занавески над окнами, бумажные люстры под бронзу;

кой-где по стенам фамильные портреты, мебель в одной гостиной из карельской березы, в другой — из красного дерева в греческом вкусе... весьма опрятная и всегда в чехлах... полы во всех парадных комнатах паркетные... За диванной внутренние комнаты, девичья и широкий коридор с довольно крутой лестницей, ведущей в мезонин» (Загоскин М. Н. Полное собрание сочинений. Спб., 1898, т. 7, с. 34—35).

Грибоедов в своей пьесе не дает подробного описания дома Фамусова, отмечая лишь ряд характерных деталей: «Гостиная, в ней большие часы; справа дверь в спальню Софии» (действие I); «Все двери настежь, кроме спальни к Софии. В перспективе раскрывается ряд освещенных комнат» (действие III); «У Фамусова в доме парадные сени; большая лестница из второго жилья (этажа.— *С. Ф.*), к которой примыкают многие побочные из антресолей; внизу, справа (от действующих лиц), выход на крыльцо и швейцарская ложа (каморка.— *С. Ф.*); слева, на одном же плане, комната Молчалина» (действие IV). Кроме того, из отдельных реплик мы узнаем о том, что окна изнутри закрывались ставнями («Ну что бы ставни им отнять»), что дом делился по обычаям того времени на мужскую и женскую половины («А! знать, ко мне пошел в другую половину»), что среди прочих комнат в доме имеется кабинет Фамусова и портретная (т. е. с портретами предков), что комната Молчалина, по-видимому, очень небольшая (по определению Хлестовой, «чуланчик»). Все эти детали становятся более наглядными при соотнесении их с приведенными выше описаниями двух типичных московских особняков.

Итак, все действие комедии Грибоедова происходит в одном доме (хотя и в разных его покоях). Это давало критикам один из поводов отмечать в пьесе соблюдение формального классицистического канона (трех единств: места, времени и действия). Между тем из воспоминаний современников известно, что уже в юности Грибоедов отнюдь не был поклонником французского классицизма. «Из иностранной литературы,— писал С. Бегичев,— я знал только французскую, и в творениях Корнеля, Расина и Мольера я видел верх совершенства. Но Грибоедов, отдавая полную справедливость их великим талантам, повторял мне: «Да зачем же они клеили свои дарования в узенькую рамочку трех единств? И не дали волю своему воображению расхо-

диться по широкому полю?» Он первый познакомил меня с «Фаустом» Гёте и тогда уже знал почти наизусть Шиллера, Гёте и Шекспира» (Воспоминания, с. 26).

Не отступил, в сущности, от своих эстетических убеждений Грибоедов и в комедии «Горе от ума». Фамусовский дом в пьесе — лишь сценическая площадка, ничуть не ограничивающая реального пространства произведения. Недаром устойчивым стало словосочетание «грибоедовская Москва», в котором, конечно, заключается не только топографическое, но историческое и социальное понятие: Москва фамусовская, барская, родовые черты которой оказались столь сильны, что, преодолев и «моды и пожары», перекочевали и в 30-е и в 40-е годы XIX столетия. Именно об этой «грибоедовской Москве» писал Герцен в 1842 году: «Москва... имеет притязания на прошедший быт, на мнимую связь с ним; она хранит воспоминания какой-то прошедшей славы, всегда глядит назад, увлеченная петербургским движением, идет задом наперед и не видит европейских начал, оттого, что касается их затылком... В Москве... все люди предобрые, только с ними скука смертельная; в Москве есть своего рода полудикий, полуобразованный барский быт, стирающийся в тесноте петербургской; на него хорошо взглянуть как на всякую особенность, но он тотчас надоест... Москва... вовсе не похожа ни на какой европейский город, а есть гигантское развитие русского богатого села... В Москве мертвая тишина; люди систематически ничего не делают, а только живут и отдыхают перед трудом... Удаленная от политического движения, питаясь старыми новостями, не имея ключа к действиям правительства, ни инстинкта отгадывать их, Москва резонерствует, многим недовольна, обо многом отзывается вольно...» (Герцен А. И. Сочинения в 9-ти томах, т. 2, с. 390—394).

Однако и фамусовской Москвой не ограничивается реальное пространство «Горя от ума». Большинство персонажей, и сценических и внесценических, входят в сознание читателей в своем локальном «ореоле»: Максим Петрович — на куртаге при екатерининском дворе; Скалозуб, «засевший в траншею» (самое яркое его военное воспоминание, так как в этот день он был награжден орденом!); «французик из Бордо»; Репетилов с его домом на Фонтанке («с колоннами, огромный! сколько стоил!») и пр. и пр. Неизмеримо расширяют

пространство комедии и постоянно возникающие в ней элементы картины России, с ее просторами, повседневной жизнью, специфическими чертами различных ее областей:

Лечился, говорят, на кислых он водах...
И будь не я, коптел бы ты в Твери.
И день и ночь по снеговой пустыне...
В Камчатку сослан был, вернулся алеутом...
Москва и Петербург — во всей России то...
В деревню, к тетке, в глушь в Саратов...

## ДЕЙСТВИЕ I

*Гостиная, в ней большие часы, справа дверь в спальню Софии, откудова слышно фортепьяно с флейтою, которые потом умолкают.*

*Гостиная* — комната для приема гостей.

*Фортепьяно* (от ит. forte-piano — громко-тихо) — клавишно-струнный молоточковый инструмент в виде ящика, внутри которого находится чугунная рама с натянутыми на ней струнами; изобретен в 1709 году Бартоломео Кристофори.

*Флейта* (ит. flauto от лат. flātus — ветер, дуновение) — деревянный духовой инструмент, представляющий собой продолговатую цилиндрическую трубку с системой клапанов, закрытую с одного конца, около которого находится специальное боковое отверстие для прикладывания губ и вдувания воздуха.

«Горе от ума» начинается с дуэта фортепьяно с флейтой Софьи и Молчалина (историческая черточка: флейта в те времена была одним из самых распространенных среди аматеров (любителей. — *С. Ф.*) инструментов) (Булич С. А. С. Грибоедов — музыкант. — В кн.: Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений. Спб., 1911, т. 1, с. 327).

*Утро, чуть день брезжится.*

В критической литературе о «Горе от ума» были попытки точно определить время действия комедии. В издании пьесы 1875 года под редакцией И. Д. Гарусова, на основании некоторых списков комедии, помечено: «Действие происходит... спустя десять лет после войны 1812 года, т. е. в 1822 г.» (Грибоедов А. С. Горе от ума. Спб., 1875, с. 138). С этим определением нельзя

согласиться по той причине, что — как это будет показано ниже — в комедии мы находим отклики на события и более поздних лет, 1823 и даже 1824 года. Очевидно, драматург не стремился к точному обозначению времени действия — для него было достаточно воссоздать дух эпохи начала 1820-х годов, которая последующими поколениями воспринималась как преддекабристская.

В первоначальной редакции время действия было отнесено к великопостным дням (см. реплики: «Великий пост и вдруг обед» — II, 126 и «Великий пост, так балу дать нельзя» — II, 148, исключенные, очевидно, по цензурным соображениям: упоминание со сцены — да еще в таком контексте — церковного ритуала было совершенно недопустимо). Как бы то ни было, изменив эти реплики, Грибоедов перенес время действия в декабрьские или январские дни: вспомним, что Загорецкий в третьем действии комедии упоминает о «завтрашнем спектакле» (театры же на великопостные и пасхальные дни закрывались).

Все действие комедии происходит в течение одних суток, начинаясь на рассвете одного зимнего дня и заканчиваясь под утро следующего. Но день этот предстает в произведении мгновением эпохи. Сказанное выше о пространстве комедии справедливо и в отношении ее реального времени. И здесь, формально соблюдая классицистическое «единство времени», драматург добивается лишь концентрации сценического действия. Впрочем, вовсе не обязательно данное «единство» связывать только с классицистическим каноном. Достаточно сказать, что в трагикомедии Шекспира «Буря», одном из любимейших произведений Грибоедова, все события также укладываются в рамки одного дня.

В «Горе от ума» сама избранная автором драматическая коллизия требовала жесткого ограничения сценического времени. Лишь один день понадобился возвратившемуся в родной дом, к любимой девушке Чацкому для того, чтобы отрезвиться «сполна от слепоты своей, от смутнейшего сна».

Лиза *(вдруг просыпается, встает с кресел, оглядывается).*

*Светает!.. Ах! как скоро ночь минула!*
*Вчера просилась спать — отказ.*
*«Ждем друга».— Нужен глаз да глаз,*

*Не спи, покудова не скатишься со стула.*
*Теперь вот только что вздремнула,*
*Уж день!.. сказать им...*
*(Стучится к Софии)*
*Господа,*
*Эй! Софья Павловна, беда:*
*Зашла беседа ваша за́ ночь;*
*Вы глухи? — Алексей Степаныч!*
*Сударыня!..— И страх их не берет!*
*(Отходит от дверей).*
*Ну, гость неприглашенный,*
*Быть может, батюшка войдет!*
*Прошу служить у барышни влюбленной!*
*(Опять к дверям).*

Стремительность действия в комедии задана первым коротким монологом Лизы, который сразу же возбуждает интерес читателя (и зрителя) крайней необычностью ситуации — в некотором отношении даже рискованной. Не случайно одним из самых резких обвинений драматурга в несоблюдении принятых сценических правил было обвинение в «неприличии» первых сцен пьесы. Объясняя назначение избранного Грибоедовым зачина комедии, Ю. П. Фесенко пишет: «...в силу резкости столкновения в первых стремительных явлениях противоречивых сведений о героине, проводящей ночи с Молчалиным, ловко обманывающей отца, испытывающей, по ее словам, платоническую любовь, невольно возникает недоверие в искренности Софьи. Сомнение это снимается окончательно только в финале пьесы, когда Софья — и здесь ей нельзя не поверить! — дает гневную отповедь Молчалину. И тогда оказывается, что определенный интерес читателя (зрителя), вызванный двусмысленностью, которая задана автором, является мнимым, так как на фоне этого интереса драматург успел сообщить о героине нечто более значительное, общественно значимое... Конечно же, и вопрос об искренности Софьи, и вопрос о юношеской пылкости Чацкого не могут изменить окончательного представления о социальной сущности персонажей, но создают дополнительную игру светотени. И здесь автор добивается активности читательского восприятия, опирающегося на лирическое сопереживание, на сочувственное недоумение: кто же Софья?» (Творчество, с. 54—55).

Стремительность действия в комедии Грибоедова и

«лирическое сопереживание» не в последнюю очередь определяются стихотворной формой произведения.

Отражая свои первые впечатления от работы над «Евгением Онегиным», Пушкин замечал в письме к Вяземскому: «...я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница!» (X, 57). В каком-то отношении это справедливо и для «комедии в стихах», хотя стихотворная форма для «высокой комедии» считалась во времена Грибоедова обязательной. Тем не менее «дьявольская разница» между традиционной комедией и пьесой Грибоедова тоже существует — разница эта в грибоедовских вольных стихах. В противовес принятому в драматургии того времени александрийскому стиху, состоявшему из однообразных шестистопных ямбических рифмующихся попарно строк[1], Грибоедов обращается к стихии вольного ямба: весьма распространенного в русской поэзии конца XVIII — начала XIX века стихотворного размера, имеющего богатую, разработанную традицию. Однако он использовался, как правило, лишь в малых формах поэзии: в посланиях, в элегиях, в баснях, в отдельных случаях — в поэмах с «несерьезным содержанием» (например, «Душенька» И. Ф. Богдановича). Грибоедов овладевает традицией и элегических вольных ямбов Батюшкова, чутко улавливающих тончайшие оттенки сердечных волнений, и басенных вольных ямбов Крылова, отражающих непринужденную выразительность народной речи. В каком-то отношении Грибоедов (как и Крылов, конечно) исходит и от «говорного стиха» народной драматургии (балагана, раешника), что подчеркивается ранним стихотворением Грибоедова «Лубочный театр» (1817), написанным вольными ямбами. Однако, используя уроки предшественников (в комедийной драматургии опыт Грибоедова был предварен одноактной комедией А. А. Шаховского «Не любо — не слушай, а лгать не мешай»), драматург создает неповторимо своеобразный, живой и динамичный, «свой» вольный ямб — вольный ямб комедии, который в полной мере соответствует то ораторской, то элегической, то сатирической интонации моно-

---

[1] Лишь вслед за «Борисом Годуновым» Пушкина (1825) в русской стихотворной трагедии утверждается белый (нерифмованный) пятистопный ямб, хотя попытки в этом направлении предпринимались до Пушкина, особенно настойчиво — писателями грибоедовского круга (Катениным, Кюхельбекером, Жандром).

логов, как и непринужденной живости разговорных реплик.

Первые же строки, открывающие комедию, задавая ее непринужденный и стремительный «тон», обнаруживают ритмическое богатство вольного ямба, его речевую выразительность.

По форме это монолог, хотя и очень краткий. Но монотонности в нем нет, хотя по своей сценической функции это и предваряющий действие рассказ о предшествующих событиях, и характеристика персонажей, которые вот-вот появятся на сцене. Рассказ этот оформляется в виде своеобразной «беседы»: в первой половине монолога — воспоминание о приказе госпожи («Ждем друга») и его комментарий, во второй половине — ряд безответных реплик-обращений.

«Живая драматическая речь,— замечает Б. В. Томашевский в своем исследовании о стихе «Горя от ума»,— рождается от столкновения двух рядов движения речи: 1) по законам стиха, 2) по законам логического и синтаксического развития. Сочетание этих двух форм движения и создает особый эффект. Речь прозаическая не имеет поддержки в метрической форме. Ее экспрессивность поддерживается только теми средствами привычных интонаций, которые фиксируются письменным литературным языком. В сравнении со звучащей разговорной речью литературная проза значительно скуднее по своей интонации. Знаков препинания недостаточно, чтобы воспроизвести все разнообразие в возможных положениях логических ударений, произвольных рассечений фразы, которыми мы пользуемся в обиходной жизни. Отсюда стремление письменной прозаической речи к некоторой средней нормальной синтаксической форме, привычной и узаконенной. Пользование разговорными интонациями с произвольным порядком слов, рассчитанным на то, что читатель подыщет естественный способ произнесения и, следовательно, понимания фразы, часто приводит к недоразумениям, так как живой голос позволяет применять такие индивидуальные обороты, которые не являются общеобязательными.

Стих, так сказать, обогащает речь новыми знаками препинания, так как членит речь ритмически, и это дает возможность оживлять те формы интонаций, которые мало доступны прозе» (Томашевский Б. В. Стих «Горя от ума».— В кн.: Русские классики и театр. Л.—М., 1947, с. 223—224).

Рассмотрим, как осмысляется живыми интонационными импульсами монолог Лизы.

Метрическая схема монолога такова: 5—4—4—6—4—4—4—4—4—5—3—4—5. Таким образом, определенным ритмическим «грунтом» всего этого стихотворного отрезка является четырехстопный ямб, который, в силу разнообразных пропусков в стихах отдельных метрических ударений, всегда обладает особой экспрессивностью, хорошо передающей разговорную речь. В данном случае эта выразительность усиливается и подчеркивается соседством строк иной длины. Монолог начат не четырех-, а пятистопной строкой, создавшей тем самым эталон дальнейшего звучания стиха. Поэтому следующие — более краткие строки — создают впечатление убыстренности речи, что особенно заметно после контрастной 4-й (шестистопной) строки. Интонация эта находится в точном соответствии со смыслом сказанного Лизой: она торопится предупредить господ об опасности — и тщетно: 10-я (пятистопная) строка как бы исчерпывает ее первоначальный запал. Вдруг под влиянием внезапно возникшей идеи она пугается: «Ну! гость неприглашенный...» (короткая, трехстопная строка подчеркивает перемену настроения), и, наконец, заканчивается весь стихотворный период своеобразной ритмической и смысловой кодой: сентенцией, которая, как правило, выражается в «длинной», обычно шестистопной (а в данном случае пятистопной) строке. Такова логика этого интонационного отрезка. В качестве стихотворного произведения вся пьеса делится не только на явления, сцены (это драматургические единицы), но и на ритмические периоды, границы которых могут и не совпадать с границами явлений (ср. следующую ритмическую коду: «Ну что бы ставни им отнять?»), что, в свою очередь, поддерживает стремительность развития действия, не допуская — в случае несовпадения указанных границ — ритмических перебоев, пауз.

Интонационная же целостность отдельных стихотворных периодов поддерживается разными формами сочетания рифм. В данном случае схема рифмовок такова: АббААввДДеЖеЖ, то есть уже первый стихотворный период дает все обычное в русском стихе системы рифм: опоясывающие, парные, перекрестные. Каждое отступление от обычных рифмовок, усложнение рифмы, в стихе Грибоедова всегда мотивировано и смыслом, и интонацией. В данном случае строка, замыкающая пер-

вое четверостишье,— удлиненная, шестистопная,— создает тенденцию к ритмической остановке (что обусловлено и всем смыслом этого четверостишия, исчерпывающего рассказ о том, что было «вчера»), но единая ритмическая волна подхватывается следующей строкой, дающей сверхсхемную рифму, дополнительную к опоясывающей схеме рифмовки.

Рифма в вольных стихах, не имеющих постоянного ритмического эталона строк, требует особого звукового качества. О настойчивой работе над стихом Грибоедов упоминал в письме к Бегичеву в июле 1824 года: «Представь себе, что я с лишком восемьдесят стихов, или, лучше сказать, рифм, переменил, теперь гладко, как стекло» (III, 155). И действительно, в окончательной редакции «Горя от ума» автор пользуется только точными рифмами: отдельные отступления от этого правила всегда в пьесе выполняют особую стилистическую функцию, обусловленную контекстом, содержанием[1]. Рифма вольного стиха, как правило, не только наиболее звучащее, но и наиболее значимое слово.

Из двух рядом стоящих нерифмующихся строк в «Горе от ума» одна всегда с мужским окончанием, другая — с женским. Это так называемое правило альтернанса неуклонно соблюдалось в русской поэзии начала XIX века в стихах со свободным порядком рифмовок. Благодаря ему поддерживалось плавное течение стиха, исключающее ритмические перебои, неизбежно возникающие при соседстве нерифмующихся строк с одинаковым окончанием (мужским или женским).

Интонационная раскованность грибоедовского стиха обусловливалась не только вольными ямбами, но и их соотнесенностью с живым произношением, с разговорным синтаксисом Иррациональные, непроизносимые слоги в метрической схеме грибоедовского стиха никогда не учитываются (поэтому *Степаноч*, но не *Степанович*). Излюбленные синтаксические конструкции в комедии неличные (в монологе Лизы — почти два десятка предложений, из них меньше половины — личные, двусоставные), что предопределяет постоянную в комедии тенденцию к афористической обобщенности суждений.

---

[1] В первом монологе Лизы кажутся неточными две пары рифм: *за ночь — Степаныч; гость неприглашенный — барышни влюбленной*. Однако, в соответствии с московской нормой произношения, говорили: *Степаноч, гость неприглашенной;* так эти слова и писались Грибоедовым.

Характеризуя стиль Грибоедова, Кюхельбекер замечал: «Но что такое неправильность слога Грибоедова (кроме некоторых, и то очень редких исключений)? С одной стороны, опущения союзов, сокращения, подразумевания, с другой — плеоназмы — словом, именно то, чем разговорный язык отличается от книжного. Ни Дмитриеву, ни Писареву, ни Шаховскому, ни Хмельницкому (за их хорошо написанные сцены), но автору І-ой главы «Онегина» (впоследствии Пушкин очень хорошо понял тайну языка Грибоедова и ею воспользовался) Грибоедов мог бы сказать то же, что какому-то философу, давнему переселенцу, но все же не афинянину,— сказала афинская торговка: «Вы иностранцы».— «А почему?» — «Вы говорите слишком правильно: у вас нет тех мнимых неправильностей, тех оборотов и выражений, без которых живой разговорный язык не может обойтись, но о которых молчат ваши Грамматики и Риторики» (Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979, с. 228).

Стих Грибоедова поддерживал и оттенял языковую (фонетическую, лексическую и синтаксическую) свободу и естественность грибоедовского стиля.

Постоянное внимание к характерным для грибоедовского стиха особенностям помогает уловить живую интонацию речей персонажей. Так, для длинных стихотворных строк в комедии обязательна цезура: в пятистопной строке — после четвертого слога, а в шестистопной — после шестого. Следовательно, необходимо произносить: «Светает... Ах!//как скоро ночь минула!» — многоточие после первого слова обозначает паузу, но пауза обязательна и после междометия «Ах!», которое вырывается у Лизы невольно, так как только сейчас она испуганно вспомнила о том, что находится «в карауле». Интересна и акцентировка шестистопной строки: «Не спи, покудова//не скатишься со стула»; смысловую обусловленность именно такой интонации можно объяснить следующим образом: в первой половине строки Лиза пользуется несобственнопрямой речью, «пережевая» вновь приказание Софьи, полученное вечером; вторая же половина фразы — это собственная оценка Лизы, пришедшая ей неожиданно на ум, нечто вроде каламбура.

*София (из своей комнаты)*
*Который час?*

*Лиза*

*Седьмой, осьмой, девятый.*

Н. Д. Гарусов так объясняет реплику Лизы: «Ответ Лизы отрывочен, наугад: она еще не успела в полумраке и спросонок разглядеть часов, стоящих вдали от света, потому и путается. Это состояние выражено (в издании Гарусова. — *С. Ф.*) многоточием, хотя во всех изданиях слова «седьмой, осьмой, девятый» разделены запятыми» (Грибоедов А. С. Горе от ума, с. 140).

Более сложную игру предлагает В. И. Немирович-Данченко предполагая, что наугад, еще не взглянув на часы, Лиза как бы вслед за Софией спрашивает себя: в самом деле, а который час? Седьмой? Потом, взглянув на часы, убеждается, что нет, не седьмой, а уже восьмой,— что и замечает вслух для себя, а господам для устрашения кричит: «Девятый!»

Думается, однако, что и в том и в другом случае Грибоедов попытался бы знаками препинания уточнить смысл реплики. Но и в ранней, и в окончательной редакциях между словами автором поставлены лишь запятые. Не нарушая общего ритма всей сцены в целом, эту реплику можно произнести в виде сердитой издевки: седьмой-осьмой-девятый (мол, все часы вышли, пора расходиться).

Учитывая поздний зимний рассвет, скорее всего идет действительно уже девятый час, что оттеняет несправедливость одного из упреков Белинского Чацкому: «Но что же? Во-первых, он заезжает в дом ее отца и требует свиданья с ней, прямо с дороги, не заехав домой, чтобы обриться и переодеться,— и заезжает когда же? — в шесть часов утра! — Воля ваша — не по-светски, не умно и не эстетически!..» (III, 450).

*Ах! амур проклятый!*

*Амур, амуры* (фр. amour) — в просторечии волокитство, любовные шашни.

*Ну что бы ставни им отнять?*

*Отнять*, то есть открыть *ставни*, деревянные затворы к окнам. Ставни в московских особняках закрывали окна изнутри комнат.

*Переведу часы, хоть знаю, будет гонка...*

*Гонка* — согласно «Словарю Академии Российской» — «продолжение действия гонящего и гонящегося за кем»;

слово же «гонение» здесь объясняется так: «1. Собственно: настигание кого; бежание за кем, чтобы изловить; 2. Нападки, обиды, утеснение, искание чьей погибели» (Акад. словарь, ч. 1, с. 1181, 1179).

*...часы бьют и играют*

Комическая несуразица первых явлений пьесы (см. ниже реплику Фамусова: «То флейта слышится, то будто фортепьяно») объясняется особым качеством часовой музыки: «Стенные часы с флейтами в большой моде» (Московский телеграф, 1825, Прибавление, с. 87).

*Фамусов*

*Ой! зелье, баловница.*

*Зелье* — «1. Яд; 2. Порох; 3. В простеречном употреблении говорится о резвых, блажных, неугомонных детях» (Акад. словарь, ч. 2, с. 85).

*На весь квартал симфонию гремишь.*

*Квартал* (нем. Quartal) — «известное число домов в какой-нибудь городской части, в ведении квартального надзирателя находящееся» (Акад. словарь, ч. 3, с. 85).
*Симфония* (греч. sumphonia — созвучие) — крупное оркестровое произведение; здесь — громкая музыка.

*Лиза*

*Ушел... Ах! от господ подалей,*
*У них беды себе на всякий час готовь,*
*Минуй нас пуще всех печалей*
*И барский гнев, и барская любовь.*

Эти афористические строки, определяющие главное в характере Лизы, соотнесены со многими народными пословицами о барской ласке: барская милость — кисейная сытость, барская ласка до порога, барский двор — хуже петли и т. п.

Роль Лизы долго не давалась на сцене даже выдающимся актрисам. «Облик Лизы как-то двоился в моем воображении,— признавалась П. А. Стрепетова,— не давалось цельной фигуры, не вызывалось того реального представления внешности, на какое, казалось бы, давал право вполне определенными штрихами нарисованный автором характер... Как субретка Лиза превосходна — живое лицо, сама жизнь... Но ведь она не то, она — русская горничная из фамусовских крепостных... Прямо не-

постижимо, как мог такой гениальный человек, как Грибоедов, недосмотреть этого. Ее французское произношение режет глаз, я никак не могу помириться с ним» (Стрепетова П. А. Воспоминания, письма. М., 1934, с. 313, 316). В постановке Московского Художественного театра актриса О. Андровская впала в другую крайность. «Одной фразой,— считала она,— Грибоедов раскрывает сущность характера самой Лизы. «Ну! люди в здешней стороне»,— говорит Лиза во втором акте. В этих словах — весь образ девушки, приехавшей из деревни, чувствующей себя чужой здесь, но прекрасно все понимающей» (Литературная газета, 1945, № 3 15 января, с. 3). По-видимому, более точен в трактовке роли Лизы П. П. Гнедич: «Лиза едва ли играет в комедии такую первенствующую роль, как это принято думать. Все горе наших исполнительниц в том, что они играют мольеровскую субретку, а не крепостную девку, воспитанную на Кузнецком мосту и тронутую внешним лоском от постоянного совместного пребывания с барышней. Лиза резко выступает в начале пьесы и потому привлекает особливое внимание зрителя. Лизу совсем не следует играть с жеманством... и вообще не надо держаться все время на первом плане... а затем сделать все возможное, чтоб по сцене ходила горничная, но не переодетая ingénue с кружевным передничком. В последнем акте при обещании Фамусова сослать ее на птичий двор,— она попросту валится ему в ноги» (Гнедич П. «Горе от ума» как сценическое представление.— В кн.: Ежегодник имп. театров. Сезон 1899—1900. Приложение. Спб., 1900, с. 27—28).

И в самом деле Лиза уже потому не похожа на субретку классицистической комедии, что *поневоле* принимает участие в любовной интриге госпожи. Подневольное состояние свое она ощущает постоянно: отбиваясь ли от ласк барина («помилуйте, вы старики!»), прикидываясь ли дурочкой, чтобы избежать гнева барышни («Хотела я, чтоб этот смех дурацкий Вас несколько развеселить помог»), предчувствуя ли барскую расправу за чужие грехи («а что в ответ за вас, конечно, мне попасть») — в конце комедии она и «попадает в ответ». А между тем она девушка смешливая и сметливая, уважаемая в своем кругу («Скажите барышне скорее, *Лизавета»* — так обращается к ней дворецкий). К барышне она, по всей вероятности, была приставлена с детства и потому иногда с ней говорит не как служанка, но

лишь до первого окрика: «Послушай, вольности ты лишней не бери!» Кое-что Лиза усвоила из лексикона Софьи, хотя язык ее в целом народный и очень выразительный. Тип подобной крепостной служанки-подруги — правда, в обычных для этого автора идиллических тонах — отмечает М. Гершензон, находя его в переписке московской барыни М. И. Римской-Корсаковой: «Дуняшка — горничная, крепостная Дуняшка по-французски характеризует гостя: «charmante personne, joly garçon»; она пьет с Марьей Ивановной чай поутру и сопровождает к обедне — Саша (барышня) ездит всякий день верхом на Гнедке... и они с Дуняшкой ездят по очереди: одна сидит в кабриолетке, а другая — верхом; так они отправляются от крыльца, а воротятся — которая была в кабриолетке, та уже верхом» (Гершензон М., с. 79).

Из всех господ Лиза, несомненно, выделяет Чацкого, которого тоже, по-видимому, знает с детства. Недаром она упрекает за него Софью, сейчас же получая за это барственную отповедь. Недаром она и дважды вмешивается в разговор Софьи с Чацким, желая, очевидно, както смягчить холодность госпожи. Вообще в Лизе чувствуется характер, но — и в этом П. П. Гнедич, несомненно, прав,— главенствующей роли в пьесе Лиза, конечно, не играет: интрига Софьи с Молчалиным ее сама по себе мало занимает, она участвует в ней как подневольное лицо — не более того. Но потенциальную силу характера этой героини, очевидно, почувствовал Л. Н. Толстой: в его комедии «Плоды просвещения» Таня, во многом родственная грибоедовской Лизе, смело затевает интригу (но не фривольную, а вдохновленную крестьянским «делом») и добивается своего.

*Фамусов*

*Что за оказия! Молчалин, ты, брат?*

*Оказия* (лат. occasio — случай) — выходящий из ряда обыкновенных случай, обстоятельство.

*Всю ночь читает небылицы,*
*И вот плоды от этих книг!*
*А все Кузнецкий мост и вечные французы,*
*Оттуда моды к нам, и авторы, и музы:*
*Губители карманов и сердец!*
*Когда избавит нас Творец*
*От шляпок их! чепцов! и шпилек! и булавок!*
*И книжных и бисквитных лавок!*

Главным законом драматургического произведения является действие, которое стягивается к остроконфликтным ситуациям, побуждающим персонажей обнаруживать свою истинную сущность в словах и поступках. Нередко при этом слова вовсе не соответствуют поступкам, а прямо противоречат им. Драматический писатель лишен возможности комментировать причины подобного несоответствия. Сами взаимоотношения между действующими лицами, возникшие на глазах зрителя, должны объяснить ему, почему тот или иной персонаж говорит именно так. Слово в драме всегда мотивировано.

Драматургическое мастерство Грибоедова особенно ярко обнаруживается в умении подготавливать и строить конфликтные ситуации. Первая из них и составляет содержание четвертого явления.

Фамусов неожиданно для себя застает ранним утром дочь со своим секретарем, живущим у него в доме. Он изумлен и раздосадован. Проще всего было бы дать отповедь и Софье и Молчалину, указав им на нарушение приличий. Однако у самого Фамусова «рыльце в пушку», и свидетельница отнюдь не «монашеского» его поведения находится здесь же. Как ни ничтожно общественное положение Лизы, именно ее присутствие заставляет Фамусова искать приличный в данной ситуации стиль поведения. Первое, что приходит ему на ум (это одно из его самых глубоких и искренних убеждений),— пагуба учености. Собственно, двумя явлениями раньше он говорил о том же:

...в чтеньи прок-от не велик;
Ей сна нет от французских книг,
А мне от русских больно спится.

Но тогда он просто добродушно шутил. Сейчас той же мысли придается общественно-морализаторское значение. «Во всем француз нагадил» — незыблемое кредо московского барина. Так рождается филиппика против Кузнецкого моста и «вечных французов».

Кузнецкий мост — один из выразительных топонимов, запечатлевших несколько эпох московского градостроительства. Некогда здесь текла река Неглинка (Неглинная), по обоим берегам которой располагалась Кузнецкая слобода, где жили пушечные мастера находившегося поблизости Пушечного Двора. «Первоначально здесь был, по-видимому, легкий деревянный мост, а в 1753 году был поставлен каменный, высоким горбом поднимав-

шийся над Неглинкой. В конце XVIII века был проект обратить Неглинку в открытый городской канал, но эти мечты завершились заточением реки в подземную трубу. По поводу уничтожения моста А. Я. Булгаков писал брату: „Смешно, что будут говорить: пошел на Кузнецкий мост, а его нет, как «зеленой собаки»".

Улица Кузнецкий мост стала торговою еще с XVIII века... В пожар двенадцатого года квартал Кузнецкого моста, охраняемый наполеоновскою гвардией, уцелел и вскоре воскрес для торговли. Уже в 1814 году «Русский вестник» скорбел, что на Кузнецком мосту снова «засело владычество французских мод» (Никольский В. А. Старая Москва (историко-культурный путеводитель).— В кн.: Московский летописец. М., 1988. с. 210—211).

Обличение «модных лавок» — обычный штамп «патриотических» рассуждений. Когда-то, еще в допожарной Москве, эта тема прозвучала в русской сатирической литературе — прежде всего в комедии Крылова «Модная лавка» (1806). Примерно в то же время в «Прогулке по Москве» (1811) К. Н. Батюшков так описывал Кузнецкий мост:

«...Большая дедовская карета, запряженная шестью чалыми тощими клячами, остановилась у дверей модной лавки. Вот из нее вылезает пожилая женщина в большом чепце, мадам, конечно, француженка, и три молодые девушки. Они входят в лавку — и мы за ними. «Дайте нам головных уборов, покажите нам эти шляпки, да по христианской совести, госпожа мадам!» И торговка, окинув взорами своих гостей, узнает, что они из степи, продает им лежалую старину вдвое, втрое дороже обыкновенного. Старушка сердится и покупает.

Зайдем оттуда в конфетный магазин, где жид или гасконец Гоа продает мороженое и всякие сладости. Здесь мы видим московских франтов в лакированных сапогах, в широких английских фраках и в очках и без очков, и растрепанных и причесанных. Это, конечно, англичанин: он разиня рот смотрит на восковую куклу. Нет! он русак и родился в Суздале. Ну, так этот — француз: он картавит и говорит с хозяйкой о знакомом ей чревовещателе, который в прошлом году забавлял весельчаков парижских. Нет, это старый франт, который не езжал далее Макарья и, промотав родовое имение, наживает новое картами. Ну, так это — немец, этот бледный, высокий мужчина, который

вошел с прекрасною дамою? Ошибся! И он русский, а только молодость провел в Германии. По крайней мере, жена его иностранка: она насилу говорит по-русски. Еще раз ошибся! Она русская, любезный друг, родилась в приходе Неопалимой Купины и кончит жизнь свою на святой Руси. Отчего же они все хотят прослыть иностранцами, картавят и кривляются? Отчего?..» (Батюшков К. Н. Сочинения. М., 1955, с. 309—310.)

Метать стрелы против модных лавок в 1820-х годах — старческий анахронизм. Не потому, что этих лавок уже не существует в Москве 20-х годов — нет, они возродились заново после пожара 1812 года,— а оттого, что после Отечественной войны негодовать против французомании, имея в виду только разорительные парижские моды, мелко и ничтожно. Прислушаемся к Фамусову: «губители карманов и сердец», то есть прежде всего карманов. И разве не слышится комическая несообразность в возгласе: «Когда избавит нас Творец от шляпок их!» Бог... и шляпки! Забегая вперед, напомним, несомненно, Грибоедовым сознательно предусмотренную параллель к этим словам Фамусова. В конце третьего действия Чацкий говорит:

Я одаль воссылал желанья
Смиренные, однако вслух,
Чтоб истребил Господь нечистый этот дух
Пустого, рабского, слепого подражанья;
Чтоб искру заронил он в ком-нибудь с душой,
Кто мог бы словом и примером
Нас удержать, как крепкою вожжой,
От жалкой тошноты по стороне чужой.

«Совпадения» в отдельных патриотических высказываниях двух антагонистов: Фамусова и Чацкого — неоднократно останавливали недоуменное внимание критики. Приведенное выше сопоставление наглядно показывает принципиальность Чацкого в постановке этой проблемы, в устах Фамусова оборачивающейся банальностью и пошлостью.

*София*

*Я от испуги дух перевожу едва.*

В начале XIX века слово «испуг» могло употребляться в женском роде, как и некоторые другие слова ныне мужского рода,— ср., например, в письме Е. А. Энгельгардта В. К. Кюхельбекеру от 5 марта 1823 года: «при нынешней твоей досуге» (РС, 1875, № 7, с. 367).

*Тот пристает, другой, всем дело до меня!*

В комедии «Студент», написанной Грибоедовым при участии П. А. Катенина (1817), был уже намечен образ подобного вельможи, Звездова. Ср.:

«1-й слуга (входит). Анна Васильевна Растабарова прислала напомнить вашему превосходительству о том, о чем она вас просила.

Звездов. Хорошо, хорошо. Скажи, что хорошо.

2-й слуга (входит). Княжна Дарья Савишна прислала спросить, изволили ли вы постараться об ее деле.

Звездов. Какое дело? Когда она мне говаривала?

2-й слуга. Вчерашний день.

Звездов. Всё будет исполнено; вели ей доложить, что всё будет исполнено.

3-й слуга (входит). Лев Иванович Недосугов прислал просить ваше превосходительство...

Звездов. Чего у меня просить! Убирайся к черту. Мне ни до кого нет дела, а до меня всем; вели отвечать, что все будет сделано, непременно все, все, все.

3-й слуга. Да он сам приказал вам сказать, что он все уже сделал по вашему делу, только просит вас к себе...»

В других персонажах «Студента» также предвосхищены отчасти Молчалин (Полюбин), Скалозуб (Саблин).

Фамусов

*...Уж об твоем ли не радели*
*Об воспитанье! с колыбели!*
*Мать умерла: умел я принанять*
*В мадам Розье вторую мать.*
*Старушку-золото в надзор к тебе приставил!*
*Умна была, нрав тихий, редких правил.*
*Одно не к чести служит ей:*
*За лишних в год пятьсот рублей*
*Сманить себя другими допустила.*
*Да не в мадаме сила.*

Сам Фамусов, конечно, не чувствует противоречия между только что высказанным им негодованием по поводу французских книг и панегириком «мадам Розье», заменившей Софье рано умершую ее мать,— может быть, потому, что в свое время он хитро предусмотрел пагубность опасных влияний: следуя обязательному для знатных дворян правилу поручать воспитание детей ино-

страницам, он «принял» для Софьи не бойкую мамзель, а старушку Розье. Тем более что она, по всей вероятности, обошлась ему дешевле (недаром он тут же вспоминает о «лишних» пятистах рублях). Но объективно этим рассуждением устанавливается истинная цена патриотическим тирадам Фамусова.

Мадам Розье — первый внесценический персонаж, появляющийся в комедии. Обратим внимание, как в противовес ее хвалебной характеристике в устах Фамусова драматург восстанавливает подлинный облик воспитательницы Софьи. Здесь важно комическое несоответствие строк: «Старушку-золото // в надзор к тебе приставил» (благодаря цезуре слово «золото» ритмически акцентируется, попадает под логическое ударение) — «За лишних в год пятьсот рублей Сманить себя другими допустила». Не случайна, видимо, и смысловая фамилия персонажа: Rosier (фр.) — «куст роз» — это едва ли не кличка, оставшаяся у старушки с молодости, по-видимому не слишком благонравной.

*Монашеским известен поведеньем!..*

*Лиза*

*Осмелюсь я, сударь...*

*Фамусов*

*Молчать!*
*Ужасный век! Не знаешь, что начать!*
*Все умудрились не по лётам.*

В своих моральных проповедях Фамусов всегда переходит к собственной особе, как к лучшему примеру. Эта черта была подмечена писателем в своем дяде, Алексее Федоровиче Грибоедове, о котором автор «Горя от ума» писал:

«Вот характер, который почти исчез в наше время, но двадцать лет тому назад он был господствующим, характер моего дяди. Историку представляю объяснить, отчего в тогдашнем поколении развита была повсюду какая-то смесь пороков и любезности; извне рыцарство в правах, а в сердцах отсутствие всякого чувства... Кажется, нынче этого нет, а может быть, и есть; но дядя мой принадлежит к той эпохе. Он как лев дрался с турками при Суворове, потом пресмыкался в передних всех случайных людей в Петербурге, в отставке жил сплетнями. Образец его правоучений: «я, брат!..» (III, 118).

Следуя тому же принципу («я, брат!..»), Фамусов, увлекшись нравоучением, уже забыл ту неловкость ситуации, когда он застал свою дочь с молодым человеком спустя всего несколько минут после своих «шалостей». Тут следует реплика Лизы. «Никак нельзя, — справедливо замечает В. И. Немирович-Данченко, протестуя против ложной сценической традиции,— помириться с той комической интонацией, какую все Лизы придают стиху: «Осмелюсь я, сударь...» Водевильный характер этой фразы — традиционный. Но совершенно неестественно, чтобы Лиза посмела в таком тоне намекать Фамусову на только бывшую с ней сцену. Комизм вмешательства Лизы останется сам собой, если исполнительница не выйдет из пределов реальных переживаний... (А. С. Грибоедов в русской критике. М., 1958, с. 295). В самом деле, фривольная акцентировка реплики Лизы снижает высокий комизм сцены. Дело не в том, что Фамусов боится разоблачений Лизы — это вещь совершенно невозможная,— а в том, что Лиза психологически возвращает Фамусова к началу сцены, к тому чувству неловкости, из которого он вроде бы так блестяще выпутался своей «высоконравственной» проповедью. Отсюда — его гнев и смятение, из которых он выбирается, затронув «высшую материю»: теперь уже он мечет стрелы не только против разорительного Кузнецкого моста, но и против вольномыслия, либерализма. Характерно изменение самого стиля его речи.

Анализируя эту сцену, В. А. Западов пишет:

«Ситуация смешна и для зрителя нашего времени. Но для человека первой четверти XIX века здесь был еще один оттенок, значительно усугублявший комизм фамусовского испуга, комизм ситуации,— и этот оттенок от современного нам зрителя и читателя совершенно скрыт. Человек XX столетия не видал и, как правило, не читал трагедий XVIII века.

А дело в том, что оборот «Не знаешь, что начать» (вариант — «что зачать») постоянно повторяется в русской трагедии у Сумарокова, Княжнина, Николева и др., например:

Что начать в несносной сей беде?

*(Оснельда в «Хореве» Сумарокова.)*

Что хотите вы зачать?

*(Мельмира в «Аристоне» Сумарокова.)*

О, друг мой, что зачну к малейшей мне отраде?

*(Ярополк в «Ярополке и Димизе» Сумарокова.)*

Что ж хочешь ты начать?

(*Антенор в «Дидоне» Княжнина.*)

Что делать мне, увы! и что теперь начати?

(*Волод в «Ольге» Княжнина.*)

...Но что теперь начать?

(*Замир в «Сорене и Замире» Николева.*)

Что мыслить?.. что начать?

(*Сорена, там же.*)

Таким образом, пожилой московский барин и чиновник, мнимодобродетельный «отец семейства» Фамусов с перепугу вдруг начал изъясняться языком благородного героя высокой трагедии — и к тому же не просто героя, а, как правило, героя-любовника или юной героини. Комизм ситуации для человека начала XIX века усугубляется комизмом, проистекающим из неожиданного стыка элементов различных художественных — в данном случае драматических — структур» (Творчество, с. 67).

*...Дались нам эти языки!*
*Берем же побродяг, и в дом, и по билетам,*
*Чтоб наших дочерей всему учить, всему —*
*И танцам! и пенью! и нежностям! и вздохам!*
*Как будто в жены их готовим скоморохам.*
*Ты, посетитель, что? ты здесь, сударь, к чему?*
*Безродного пригрел и ввел в мое семейство,*
*Дал чин асессора и взял в секретари;*
*В Москву переведен через мое содейство;*
*И будь не я, коптел бы ты в Твери.*

*София*

*Я гнева вашего никак не растолкую.*

Удержаться на высокой ноте Фамусов, однако, долго не может: мышление его (как и у других представителей фамусовского общества) конкретно, приковано к быту, к повседневным заботам, к живым примерам. Это насыщает комедию большим количеством реалий быта московского барства начала XIX века.

Отметим колоритный бытовой штрих, воссоздающий образ типичного дворянского воспитания: побродягами (бродягами) называли в то время эмигрантов-французов, подвязавшихся в качестве домашних учителей или же приходящих. С последними было принято рассчитываться *билетами* (квитанциями), предъявляемыми в контору барина для выплаты денег.

Что касается *скоморохов*, то едва ли Фамусов здесь вспоминает бродячих балагуров Древней Руси, которых церковь и боярство извели еще в XVII веке. Фамусов скорее всего обзывает скоморохами актеров.

Само уподобление дочери *женам скоморохов* показывает, сколь велико раздражение Фамусова, и почувствовав, что перешел меру, он обращает весь гнев на «бессловесного», на Молчалина, перечисляя свои благодеяния.

Это перечисление воссоздает картину успешной карьеры безродного (не имеющего знатного родства и, возможно, даже не дворянина по происхождению) чиновника, который из провинциального города Твери попал на службу в столицу и уже получил довольно высокий чин VIII класса, то есть чин коллежского асессора, дававший в то время (до 1845 года) право на потомственное дворянство и соответствовавший воинскому званию майора (вспомним героя гоголевской повести «Нос» коллежского асессора Ковалева, который любит себя называть именно майором). Эти строки Грибоедов писал будучи титулярным советником (IX класс).

Защищая Молчалина от гнева своего отца, Софья прерывает Фамусова. Действительно ли она не догадывается о побудительных причинах фамусовского негодования («Я гнева вашего никак не растолкую») или смекнула, что тот хочет скрыть что-то неладное, но она находит в свое оправдание удачный ход:

Как давиче вы с Лизой были здесь,
Перепугал меня ваш голос чрезвычайно,
И бросилась сюда я со всех ног...—

тем самым приводя Фамусова в окончательное замешательство. А далее уже нетрудно, зная привычки отца, заинтриговать его необычным сном. Остается только этот сон придумать...

*София*

*Позвольте... видите ль... сначала*
*Цветистый луг; и я искала*

*Траву*

*Какую-то, не вспомню наяву.*
. . . . . . . . . . . . . . .

Фамусов

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

*Повыкинь вздор из головы;*
*Где чудеса, там мало складу.*

«Весь эффект этого рассказа,— замечает Б. В. Томашевский,— заключается в том, что сюжет сна изобретается по мере рассказа. Отсюда неуверенная прерывистость первого стиха» (Томашевский Б. В. Стих «Горя от ума», с. 221). Выделенное в отдельную строку слово «трава», очевидно, является смысловым ключом к этому монологу. Анализируя метрику начала монолога, Е. А. Маймин пишет:

«В третьем стихе — одна стопа; «недостающие» стопы по закону ритмической инерции должны как-то, хотя бы до некоторой степени, компенсироваться: в результате вместо недостающих стоп, естественно, возникает ритмическая пауза, которая предшествует слову «трава». Но эта пауза обусловлена не только метром. Она оказывается очень уместной и выразительной и в смысловом отношении. Она соответствует внутреннему состоянию Софьи: она ведь выдумывает, она по этой самой причине задумывается и невольно делает паузу, она ведь еще не знает, что именно она «искала». Но едва только она придумала, едва произнесла слово «траву», наступает психологическая разрядка, и темп ее речи сразу же ускоряется. Это ускорение, обусловленное психологически, оправдано вместе с тем и метрически; оправдано необходимостью произнесения фразового отрезка, равного пяти стопам, в ином, более коротком «ритмическом импульсе» (Творчество, с. 82—83).

В свою очередь, ритмическая и психологическая мотивировка этой строки подчинена смыслу рассказа. Софья не просто придумывает некий сюжет: она его складывает из отдельных «эпизодов», почерпнутых из сонника.

Обратимся к книге, вероятно, хорошо известной и Софье, и Фамусову, с пространным и многообещающим заглавием «Новый, полный и подробный сонник, означающий пространное истолкование и объяснение каждого сна, и какого еще сонника, до сего времени на российском языке не бывало; с приобщением старых баб забавной философии, выбранный из сочинений многих иностранных и в сногадательной науке искусных мужей,

Варлаама и Иоанна Кенигсберга, расположенный азбучным порядком» (Спб., 1818). Найдем в этой книжке слово «трава». Оказывается, с ней не все просто — важно, какая она:

Траву зеленую видеть во сне есть знак здоровья.
Траву увядшую видеть во сне значит болезнь.
Траву скошенную, но еще не собранную видеть во сне, по мнению некоторых, есть сон, предзнаменующий видящему его смерть, ибо она растет только из земли, а не от живых тел.

То есть, найдя, наконец, после первых сбивчивых строк сюжет, Софья оказывается на распутье: какой из поворотов (радостный, печальный или трагический) этого сюжета выбрать. Сначала она пробует первый из них, тем более что, как гласит «Сонник», «луга, виденные во сне, суть знак хороший, обещающий всякое благополучие».

Это приводит к тому, что она даже на минуту забывает о сне и пересказывает явь. Реплика Фамусова («Кто беден, тот тебе не пара») напоминает ей о том, с какой целью начат рассказ, и одновременно подсказывает поворот в сюжете:

Темноту во сне видеть есть знак, предвещающий жалобу.
Тюрьма, виденная во сне, угрожает обманом, препятствием или же болезнью.
Предки наши, отец, дед, прадед, привидевшиеся нам во сне, значат заботу и печаль о старых и прошедших делах. Если они являются нам во сне веселы и дружелюбны, то значит, что сии дела желаемый нам конец получат. Но ежели они угрюмы и сердиты, то мы должны опасаться противного.
Чудовищ видеть во сне, таких, каких нет в природе, значит тщетную и пустую надежду.
Биться со свирепыми зверями есть сон для бедных щастливый и благополучный, обещает им богатство и зависимость от них многих людей. Богатым предзнаменуется чрез сей сон бесчестие и стыд от людей низкого звания. Часто сей сон значит болезнь, ибо как мы от диких зверей получаем раны, язвы и рубцы, так и болезни нас терзают...

Впрочем, существовал и литературный образчик истории, рассказанной Софьей. Мотив сна в русской литературе варьировала на разные лады поэзия Жуковского.

Поэтому Грибоедов и предоставляет Фамусову, прослушавшему импровизацию дочери, повторить слегка перефразированные строки из баллады Жуковского «Светлана»: «Здесь больше чудеса, Очень мало складу» (Фамусов, может быть, и не читал Жуковского,—

это Грибоедов шутит, сближая фамусовскую сентенцию с модными стихами).

Несомненно, рассказ о «сне» ярко характеризует саму Софью. В ней есть сила характера, самоотверженность, недовольство размеренным, скучным ходом жизни. Софья пытается устроить свою судьбу по моделям чувствительных, сентиментальных романов, во многом придумывая свои «чувства». В драме Софьи автор дает свою интерпретацию типично сентиментальной коллизии (несчастная любовь героини к человеку низшего социального происхождения). К сентиментальности — как в жизни, так и в литературе — Грибоедов неизменно относился иронически. «Бог с ними, с мечтаниями,— писал он в разборе переводов Бюргеровой баллады «Ленора» (1816), — ныне в какую книжку ни заглянешь, что ни прочтешь, песнь или послание, везде мечтания, а натуры ни на волос» (III, 18).

*Фамусов*

*...На голос мой спешил, зачем же? — говори.*

*Молчалин*

*С бумагами-с.*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

*Фамусов*

*Обычай мой такой:*
*Подписано, так с плеч долой.*

В критических отзывах о комедии накопилось немало мелких придирок. Так, после первого представления «Горя от ума» в Москве (1831) Н. И. Надеждин высказал следующее замечание: «У Молчалина в то время никаких бумаг с собой не было и не могло быть, ибо он шел на ночное дежурство к дочери,— вероятно, никак не предполагая встретиться с батюшкой» (Грибоедов в русской критике, с. 61). Однако Грибоедов, прекрасно знавший законы сцены, не мог допустить столь явный просчет, оставив реплику Молчалина немотивированной. Какие-то бумаги у Молчалина с собой были. Может быть, ноты в папке? Если так, то, припертый к стенке, Молчалин ловко вывертывается: зная нелюбовь Фамусова к делам, он намекает, что тому будут снова для рассмотрения предложены уже подписанные к производству документы, ибо в них «противуречья есть и многое не дельно». На что следует предусмотренный

Молчалиным (так бывало и раньше) ответ Фамусова о том, что он не желает возвращаться к уже решенному: «Подписано, так с плеч долой».

*Лиза*

*Желал бы зятя он с звездами да с чинами...*

*С звездами* — то есть с орденами. Звезды были знаками лишь первых (высших) степеней орденов, например, Станислава первой степени, Анны первой степени и т. п.

*София*

*...и весело мне страх*
*Выслушивать о фрунте и рядах;*

*Фрунт* (лат. front — лоб) — то же, что фронт: воинский строй шеренгами.

*Лиза*

*Но будь военный, будь он статский...*

*Статский* (голланд. staat — государство) — гражданский, не военный (штатский).

*София*

*Остер, умен, красноречив,*
*В друзьях особенно счастлив,*
*Вот об себе задумал он высоко...*
*Охота странствовать напала на него,*
*Ах! если любит кто кого,*
*Зачем ума искать и ездить так далеко?*

Явление пятое — своеобразная пауза в сценическом действии. После бурных событий, пришедших, однако, к благополучному завершению, и Софья, и Лиза переводят дух. Первая драматическая коллизия закончена, и героини обсуждают только что пережитые события. Однако исподволь начинается подготовка следующего пика действия. Становится известно, что кроме Молчалина, в которого сейчас влюблена Софья, существует «золотой мешок» полковник Скалозуб, которого Фамусов прочит в женихи дочери, а также друг детства Чацкий, некогда влюбленный в нее, но давно пропавший из глаз.

Можно догадываться, что когда-то и Софья была к нему неравнодушна. Та характеристика, которую она дает Чацкому, содержит в себе объяснение, почему

Софья сейчас не может любить такого человека. Характеристика эта так же, как и «сон», дается по образцам сентиментальной литературы.

Во многих произведениях той поры, воспевавших усладу домашнего очага в родном отечестве, добродетельному домоседу противопоставлялся беспокойный, гордый умом «странствователь». Например, стихотворение К. Н. Батюшкова «Странствователь и домосед» кончалось так:

> Напрасно Клит с женой ему кричали вслед
> С высокого порога:
> «Брат, милый, воротись, мы просим, ради Бога!
> Чего тебе искать в чужбине? новых бед?
> Откройся, что тебе в отечестве не мило?
> Иль дружество тебя, жестокий, огорчило?
> Останься, милый брат, останься, Филалет!»
> Напрасные слова — чудак не воротился,
> Рукой махнул... и скрылся.

(Батюшков К. Н. Сочинения, с. 232.)

*Лиза*

*Лечился, говорят, на кислых он водах...*

*Кислые воды* — район кавказских минеральных вод (ср.: Кисловодск).

*И через три дни поседела.*

Форма «дни» характерна для современного Грибоедову живого разговорного словоупотребления — ср.: «Только что два дни начал выезжать» (Из письма А. И. Татищева М. А. Волковой от 22 августа 1812 года.— В кн.: Отголоски 1812—1813 годов в письмах к М. А. Волковой. М., 1912, с. 36).

*Чацкий*

> *Что ж, ради? Нет? В лицо мне посмотрите.*
> *Удивлены? и только? вот прием!*
> . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
> *И между тем, не вспомнюсь, без души,*
> *Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,*
> *Верст больше седьмисот пронесся,— ветер, буря;*
> *И растерялся весь, и падал сколько раз —*
> *И вот за подвиги награда!*

Чацкий врывается на сцену стремительно, он не остыл еще после дороги, и это задает темп всему седьмому явлению, представляющему из себя, в сущности, то-

рывный монолог героя, в каждом слове которого звучит обращенное к Софье: «А помните...?» Однако холодный прием Софьи, каждая ее реплика, всегда лишенная ответной волны радостного возбуждения, настораживают его, и он спешит преодолеть отчуждение новым поворотом темы, новым воспоминанием об общих знакомых, над которыми они вместе подсмеивались несколько лет назад.

Все седьмое явление ритмически распадается на несколько стихотворных периодов, границами которых служат строки, исчерпывающие ту или иную реплику,— в том случае, если эта строка не поддержана рифмой (или же подхватом слов) в следующей реплике персонажа, вступающего в разговор.

Таких ритмических «код» в сцене пять:

1) ...Я только тешил сам себя.
2) ...И дым отечества нам сладок и приятен!
3) ...Но мудрено из них один скроить, как ваш!
4) ...Ведь нынче любят бессловесных.
5) ...Да, хорошо сгорите, если ж нет?

В свою очередь каждый из этих стихотворных периодов имеет свою особую эмоциональную окраску, которая обусловлена меняющимися отношениями между Чацким и Софьей:

1) Софья смущена горячностью Чацкого, и первая волна его возбуждения спадает; он в недоумении: не такой представлялась ему встреча.

2) Лиза пытается разрядить обстановку, Софья поправляет ее (вспоминали всегда, то есть по случаю, между прочим), обращая упрек Чацкому к нему самому (мы-то вспоминали вас, а вы?). И хотя в ее словах есть какая-то беспокоящая Чацкого двусмысленность (причем тут моряк?), он решает не обращать на это внимание, переходит к детским воспоминаниям и сам увлекается ими (Софья еле успевает вставить в его монолог несколько слов).

3) Сравнение Чацкого с тетушкой, сделанное Софьей, показывает, что она как будто уже иначе относится ко всем этим чудакам. Чтобы проверить свое впечатление, Чацкий усиливает парадоксы, вызывает Софью на собственные оценки. Софья заинтересована, кажется, вот-вот отчужденность ее растает, и Лиза во второй раз вмешивается в разговор, говорит за Софью, желая окончательно снять напряжение первых минут встречи.

4) Чацкий случайно вспоминает Молчалина, походя давая ему уничижительную оценку.

5) Софья берет инициативу в свои руки: раньше он спрашивал ее, теперь Софья сама задает вопрос, и в нем Чацкий чувствует скрытую враждебность. Он в недоумении, снова говорит о своем чувстве к Софье, пытается понять, что ее раздражает? Ее колкости? Разве в них дело! Однако Софья уже определила свое отношение к Чацкому, как к человеку, для нее опасному, и ее заключительная реплика, несмотря на легкий, светский тон беседы, откровенно зла.

В следующем коротком явлении она выдает Чацкого головой Фамусову, пуская отца по ложному следу («Ах, батюшка, сон в руку»), оставляет их наедине.

Так развивается действие в седьмом явлении, которое — благодаря панораме внесценических персонажей, затронутых в воспоминаниях Чацкого,— обогащает содержание пьесы картинами московской жизни. Высказываясь о других, герой тем самым характеризует и самого себя. Он остер, откровенен, горяч и, несмотря на свою молодость, уже многое испытал в жизни.

Следует обратить внимание на то, откуда приехал Чацкий в Москву. За сорок пять часов он промчался «верст больше семисот». Грибоедов здесь имеет в виду расстояние от Москвы до Петербурга, обозначенное примерно. «Ты, верно, милый друг, забываешь,— писала в 1818 году одна московская барышня своей подруге,— что Москва в 700 верстах от Петербурга» (Вестник Европы, 1874, т. IX, с. 160). В «Почтовом дорожнике, или Описании всех почтовых дорог Российской империи» длина петербургско-московского почтового тракта обозначена в $720\frac{1}{2}$ версты, однако здесь же помечено: «От Подберезья до Бронниц есть прямая дорога, минуя Новгород, которая короче почтовой 19 верстами; но едущие по сей дороге должны платить во все времена года, исключая зимнего пути, в пользу военных поселений с каждой лошади прогонные деньги и за те 19 верст, которые выигрывают через сокращение дороги» (Почтовый дорожник.. Спб., 1824, с. 2).

Преодолел этот путь Чацкий необычайно быстро. «Никто не имеет права, — говорилось в «Высочайше утвержденных дорожных правилах»,— принуждать почтаря без перемены лошадей проезжать станцию, также и к скорой езде; ибо почтари должны везти в

час неотменно: обыкновенных проезжающих в летнее время 10, в зимнее 12, а в осеннее 8 верст. Курьеры же и фельдъегери имеют быть возимы столь поспешно, сколь сие будет возможно» (там же, с. 432). Таким образом, Чацкий ехал значительно быстрее обычного (более 15 верст в час), доплачивая ямщикам за скорую езду, а может быть, и станционным смотрителям за курьерские тройки, не останавливаясь на ночлег («глаз мигом не прищуря»), теряя багаж, привязывавшийся к возку сзади («растерялся весь»), и несколько раз перевернувшись вместе с возком, что было в то время не редкостью при быстрой езде.

Обратим также внимание на необычную форму краткого прилагательного «ради» (рады), употребленную Чацким дважды,— это архаическая форма, сохранившаяся в московском просторечии начала XIX века. «Форма на *-ы* для всех трех родов (кратких прилагательных.— *С. Ф.*) в твердом различии: добры, больны, сыты и пр., типичная у нас для литературной речи, установилась не сразу. Долгое время с ней конкурировала форма на *-и*, по происхождению мужского рода. Она постепенно вытеснялась формой на *-ы*. Еще очень распространенная в московских памятниках первой половины XVI века с середины XVII она встречается только в единичных случаях, например в Книге о ратном строе 1647 года; «братия пьяни, государи ради они... прости», а в Уложении 1649 года только один раз: «поймани... пьяни». Изредка она встречается также у писателей первой половины XIX столетия. Например, у Пушкина: «Взять тебя мы все бы ради» («Сказка о мертвой царевне»); у Лермонтова: «Когда мы ради все отдать» («Моряк»), «И три дня были пьяни // Все на подбор...» («Сашка») и др.» (Черных П. Я. Историческая грамматика русского языка. М., 1952, с. 177).

В данном случае Чацкий под влиянием нахлынувших воспоминаний употребляет слово «ради» в той форме, которая была для него обычна в юности. Сейчас же он, очевидно, привык говорить «рады» (ср.: «Он рад, но мы не рады»).

*С вопросом я, хоть будь моряк:*
*Не повстречал ли где в почтовой вас карете?*

В неожиданном упоминании о моряке, возможно, содержится отсылка к популярной в те времена комедии Н. И. Хмельницкого «Воздушные замки» (1818), геро-

6 Зак. № 705

ем которой был отставной мичман Альнаскаров, мечтатель и прожектер. Известно также «продолжение» этой комедии, «Женитьба Альнаскарова» А. Маркова.

Сообщение посредством дилижансов, или почтовых карет, в странах Западной Европы было введено еще в конце XVII века. В России дилижансы впервые стали ходить по московско-петербургскому тракту с 1 декабря 1820 года. Один из первых пассажиров, Ф. Ф. Вигель, так описывал дилижанс: «Сидел я в экипаже, который казался тогда затейливым. Это была низкая кибитка, несколько поболее обыкновенной, но она была премило сделана, хорошо обтянута кожей и разгорожена надвое. Лежать было невозможно: четыре человека, разделенные перегородкой, сидели друг к другу спиной и смотрели двое вперед, двое назад по дороге. Как доселе зимняя кибитка значила лежанье, то наши мужички, глядя на новое изобретение, дилижансы прозвали нележанцами. Спутников было у меня только двое: старый немец-ремесленник с женою... Одна просвещенная часть влечет за собою другую: дилижансы ввели к нам понятия о равенстве; надобно надеяться, что езда по железной дороге еще более разовьет их...» (Записки Ф. Ф. Вигеля, ч. 6. М., 1892, с. 28).

*А тут ваш батюшка с мадамой за пикетом*

*Пикет* — карточная игра, в которую играют вдвоем.

*Все тот же толк и те ж стихи в альбомах*

«Каждая наша дама, — сообщалось в журнале «Благонамеренный», — непременно желает иметь альбом. На улицах, в кабинетах, в спальнях — везде вы увидите альбомы... Маленькие альбомы, заключенные в ридикюлях, странствуют везде с нашими госпожами, точно так, как у школьников азбуки в их сумках... «Неужели вы не сделаете чего-нибудь для моего альбома? — Многим вы написали такие премиленькие стишки!» Вот как приветствуют теперь каждого, кого чуть подозревают в умении читать или писать» (Благонамеренный, 1820, № 7, с. 27—28).

Характеристика разных видов альбомов содержится в «Записках москвича» (1828), П. Л. Яковлева — в частности, и «альбомов девиц»: «В 8-ку. Переплет обвернут веленевою бумажкой. На первом листе советы от матери, стихи французские, английские, итальянские, из

Жуковского, много рисунков карандашом. Травки и сушёные цветы между листов».

В романе «Евгений Онегин» дается описание типичного альбома уездной барышни:

Сюда, назло правописанью,
Стихи без меры, по преданью
В знак дружбы верной внесены,
Уменьшены, продолжены.
На первом листике встречаешь
Qu'écrirez-vous sur ces tablettes?
И подпись: t. à. v. Annette [1].
А на последнем прочитаешь:
Кто любит более тебя,
Пусть пишет далее меня.

(VI, 77.)

*Ну что ваш батюшка? все Английского клоба*
*Старинный, верный член до гроба?*

*Английский клуб* возник в конце XVIII века, но был закрыт в 1797 году «за якобинство» и вновь открыт в 1802 году. В грибоедовское время он размещался на Большой Дмитровке, в доме Муравьева. Число его членов было строго ограничено уставом (около 600 человек), списки кандидатов (желающих поступить в клуб), как правило, были впятеро больше. Однако очередной кандидат не просто зачислялся на освободившееся место: он должен был представить рекомендацию члена клуба и после этого баллотироваться путем тайного голосования. Отметим один любопытный факт в истории московского Английского клуба. «1815. Марта 17-го дня, предложенный от члена г-на Сибилева из кандидатов в члены г-н Чатский, по баллотированию не избран: положено баллов белых 67, черных 42. По сомнению предлагавшего вновь перебаллотирован и тоже не избран: положено баллов белых 48, черных 29» (РА, 1889, ч. 2, с. 88). Упоминаемый здесь Сибилев — известный московский «оригинал», которого между прочим называли прототипом упоминаемого чуть ниже в комедии «черномазенького, на ножках журавлиных». Чатский не имеет, по-видимому, отношения к герою комедии, который состоял членом Английского клуба, как и Фамусов, как и Репетилов («Потом подумайте, член Английского клуба, Я там дни целые пожертвую молве Про ум Молчалина, про душу Скалозуба»).

[1] «Что вы напишете на этих листках? Вся ваша Аннета».

Московский Английский клуб славился обедами и картежной игрой (подчас очень крупной). В определенном смысле он формировал в Москве общественное мнение, так как здесь, в гостиных, за едой или картами, подвергались обсуждению все текущие события. Тон в клубе задавали старики, составляющие большинство его членов (что было обусловлено медленным притоком в клуб новых лиц).

*Ваш дядюшка отпрыгал ли свой век?*
*А этот, как его, он турок или грек?*
*Тот черномазенький, на ножках журавлиных,*
*Не знаю, как его зовут,*
*Куда ни сунься: тут как тут,*
*В столовых и в гостиных.*
*А трое из бульварных лиц,*
*Которые с полвека молодятся?*
*Родных мильон у них, и с помощью сестриц*
*Со всей Европой породнятся.*
*А наше солнышко? наш клад?*
*На лбу написано: Театр и Маскерад;*
*Дом зеленью раскрашен в виде рощи,*
*Сам толст, его артисты тощи.*
*На бале, помните, открыли мы вдвоем*
*За ширмами, в одной из комнат посекретней*
*Был спрятан человек и щелкал соловьем,*
*Певец зимой погоды летней.*

С момента появления в свет комедии Грибоедова не прекращались поиски лиц, в которых «метил» Грибоедов своими сатирическими типами. Понятно, что подобное угадывание часто граничило с домыслами: недаром для того или иного грибоедовского образа называлось несколько прототипов. Когда Грибоедов в 1825 году писал Катенину: «портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии» (III, 168), — он, конечно, не имел в виду воспроизведения в комедии известных лиц. Речь шла о другом: о жизненности реалистических характеров, противопоставленных классицистическим шаблонам «клеветника», «скупого», «хвастуна» и т. п. Перечитывая в ссылке критику на «Горе от ума», в которой М. А. Дмитриев дает отрицательную оценку пьесе, но двусмысленно, доносительски хвалит «верные истине» портреты, Кюхельбекер замечает: «Нападки М. Дмитриева и его клевретов на «Горе от ума» совершенно по-

казывают степень их просвещения, познаний и понятий. Но пусть они в этом не виноваты: есть, однако же, в их статьях такие вещи, за которые их можно бы обвинить перед таким судом, которого никакой писатель, с талантом ли, или без таланта, с обширными сведениями или нет, не должен терять из виду, — говорю о Суде Чести. Предательские похвалы *удачным* портретам в комедии Грибоедова — грех гораздо тягчайший, чем их придирки и умничанья. Очень понимаю, что они хотели сказать, но знаю (и знать это *я* очень могу, потому что Грибоедов писал «Горе от ума» почти при мне, по крайней мере, мне первому читал каждое отдельное явление непосредственно после того, как оно было написано), знаю, что поэт никогда не был намерен писать подобные портреты: его прекрасная душа была выше таких мелочей» (Кюхельбекер В. К. Дневник, с. 227).

Грибоедов не ставил себе задачи «сатиры на лица». Однако, рисуя картину фамусовской Москвы, он следовал жизненным впечатлениям и потому перенес в комедию немало реальных черт «московских оригиналов», не давая, конечно, плоских копий. Можно согласиться с мнением (сняв его категоричность) Н. Анциферова: «Ставя проблему о прототипах «Горя от ума», я делаю следующее утверждение: основные персонажи комедии не имеют какого-либо определенного прототипа среди людей грибоедовской Москвы; напротив, второстепенные персонажи непосредственно связаны с совершенно определенными лицами» (Анциферов Н. Грибоедовская Москва. — В кн.: А. С. Грибоедов. Сборник статей. М., 1947, с. 167).

Как уже говорилось выше, в «черномазеньком» современники угадывали некоего Сибилева. «Это был в Москве оригинальный, всем и каждому известный господин. Никто не знал ни его настоящего, ни былого, ни роду, ни племени. Крайне грубый и угловатый, господин этот был вхож во все барские дома столицы и в качестве дамского угодника фигурировал постоянно в свите то одной, то другой московской красавицы. Не имея постоянного жилища, он кочевал из дома в дом, а при страсти тогдашних бар иметь всегда готовый стол «для званых и незваных», Сибилев не нуждался даже в хлебе насущном. Впрочем, этот «общественный нахлебник» любил независимость, не доходил до подличанья и лизоблюдства, держал себя с достоинством в убеждении, что делает честь тому дому, куда является попить и поесть.

Такая манера не всем нравилась, но, как клиент дамской клики, он находил всегда свое место более, чем в 30 домах «московских тузов». Болтун и весельчак, беззаботный, несмотря на скудные свои средства в жизни, Сибилев стоял в общественном мнении выше Загорецких, не пускался в сплетни и не выносил сору из избы» (РА, 1872, № 2, стлб. 486—488).

На иной прототип «черномазенького» указывал М. Гершензон. Это, по его мнению: «бессарабско-венецианский грек Метакса, который в 10-х и 20-х годах бывал во всех домах... всюду завтракал и обедал, всюду являлся лишним и порою за глаза обзывался «надоедалой»... В 1816 году Кристин пишет о нем княжне Туркестановой: «Как это вы не знаете Митаксы? Толстый, маленький, 55 лет, чернее цыгана, нос уже в гостиной, когда сам грек еще в передней, морской офицер (в отставке), имеет Георгия, живет у Варлаама, которому спас жизнь, когда слуги хотели его убить,— весь мир его знает и вы сто раз видели его у Ростопчина при мне в 1813 году. Софья (Римская-Корсакова.— *С. Ф.*) его знает, я часто встречался с ним у нее; он — завсегдатай Марьи Ивановны Корсаковой» (Гершензон, с. 80—81).

В ранней редакции «Горя от ума» «черномазенький» характеризовался несколько иначе:

А этот, как его, он турок или грек?
Известен всем, живёт на рынках?
Князь? или граф? Кто он таков?
Опустошитель всех столов
На свадьбах и поминках?

Это позволяет вспомнить еще об одном московском оригинале, князе Александре Порюс-Визапурском. О нем, в частности, 12 февраля 1805 года писал в своем дневнике соученик Грибоедова по Благородному пансиону С. П. Жихарев, отмечая скандальное происшествие в церкви Дмитрия Солунского, где, заслушавшись певчих, «черномазый Визапур — не знаю, граф или князь,— намедни пришел в такой восторг, что осмелился зааплодировать. Полицмейстер Алексеев приказал ему выйти». О вездесущем Визапуре («Куда ни сунься, тут как тут») свидетельствует его книга, изданная на французском языке,— «Петербургские наброски» (1804) (см.: Гуров Н. В. «Тот черномазенький» «Индейский князь» Визапур в комедии «Горе от ума».— В кн.: Материалы, с. 133—146).

«Трое из бульварных лиц» — постоянные посетители московских бульваров: Тверского и Пречистенского, которые в грибоедовское время были местом прогулок исключительно дворян.

«Молодежь, — пишет Н. Дубровин, — устраивала гулянья близ монастырей, шла на пруды или на Тверской бульвар себя показать и на других посмотреть.

*Жаль расстаться мне с бульваром,*
*Туда нехотя идешь,*
*Там глядишь на милых даром*
*И утехи даром пьешь.*
*Везде группою прекрасны*
*Представляются глазам.*
*О! сколь стрелы их опасны*
*И сколь пагубны сердцам.*

*(Сатира 1811 года на Тверской бульвар.)*

Совершенная свобода ходить взад и вперед с кем случится, великое стечение людей, знакомых и незнакомых, имели всегда особую прелесть для ленивцев, для праздных и для тех, которые любят замечать физиономии. На Тверской бульвар приезжали издалека, чтобы отдохнуть от забот и подышать свежим воздухом; женщины собирали похвалы, мужчины удивлялись и наслаждались их красотою» (Дубровин Н. Русская жизнь в начале XIX века. — РС, 1899, № 2, с. 248—249).

«А наше солнышко? наш клад?» — в этом театромане современники угадывали владельцев домашних театров Измайлова, Ржевского, Позднякова. О последнем Вяземский пишет так: «Поздняков приезжал в первопрестольную столицу потешить ее своими рублями и крепостным театром. Он купил дом на Никитской, устроил в нем зимний сад, театральную залу с ложами и зажил, что называется, домом и барином: пошли обеды, балы, маскарады...» (РА, 1872, № 2, с. 88). «Галерея в доме Поз/д/някова» должна была стать местом действия одной из картин трагедии Грибоедова о 1812 годе, от которой до нас дошел план и одна сцена (во время наполеоновского нашествия в доме Позднякова давались театральные представления).

По преданию, затейливый на увеселения Поздняков во время маскарадов в боскетной комнате (то есть комнате, стены которой были расписаны цветами и деревьями) прятал человека, искусно имитирующего пение соловья.

*А тот чахоточный, родня вам, книгам враг,*
*В ученый комитет который поселился*
*И с криком требовал присяг,*
*Чтоб грамоте никто не знал и не учился?*

В царском манифесте от 24 октября 1817 года говорилось: «Желая дабы христианское благочестие было всегда основанием истинного просвещения, признали мы полезным соединить дела по министерству народного просвещения с делами всех вероисповеданий в составе одного управления под названием министерства духовных дел и народного просвещения». При реорганизованном министерстве и возник Ученый комитет, которому поручалось «рассмотрение книг, для учебных заведений изготовляемых; суждение о книгах всякого рода, входящих к министру по разным случаям и для разных предметов от издателей и иным образом; об учебных пособиях для училищ; рассмотрение проектов, предположений и предоставлений по ученой части и другие дела тому подобные».

Для солидности в Ученый комитет назначили академика Фуса, но главную роль здесь играли иные члены: церемониймейстер граф Лаваль, камер-юнкер Стурдза и особенно активный, приданный Ученому комитету в 1819 году, исполняющий обязанности начальника С.-Петербургского учебного округа Д. П. Рунич. В рассмотрении книг и учебных пособий комитет руководствовался специальной инструкцией, где определялось, что главная его цель состоит в том, чтобы «народное воспитание, основу и залог благосостояния государственного и частного, посредством лучших книг направить к истинной, высокой цели — к водворению в составе общества в России постоянного и спасительного согласия между верою, ведением и властию или, другими выражениями, между христианским благочестием, просвещением умов и существованием гражданским... Комитет обязан допускать в преподавании только те книги о нравственной философии и умозрительном законодательстве, которые не отдаляют нравственности от веры; книги же, учащие мнимой добродетели без всякого указания на единственный ее источник, а равно и теории о естественном праве, о первобытном состоянии, в котором человек уподоблялся животным, должны быть отвергнуты... Ложные учения о происхождении верховной власти не от Бога, от условий между людьми, подлежат тому же отверже-

нию... В преподавании естественных наук отстраняются все суетные загадки о происхождении и переворотах земного шара... Физические и химические книги должны распространять полезные сведения без всякой примеси надменных умствований... Комитет обязан наблюдать, чтобы в руководства по физиологии, патологии и сравнительной анатомии не вкрадывалось учение, низвергающее духовный сан человека, внутреннюю его свободу и высшее предопределение к будущей жизни...»

Руководствуясь этими правилами, комитет изъял из преподавания множество книг.

Показательно заключение Рунича о книге Куницына (лицейского наставника А. С. Пушкина) «Право естественное»: «Она есть не что иное, как сбор пагубных лжеумствований, которые, к несчастью, довольно известный Руссо ввел в моду и которые волновали и еще волнуют горячие головы поборников прав человека и гражданина, ибо, сличив последствия сего философизма во Франции с наукою, изложенною Куницыным, увидим только раскрытие ее и применение к гражданскому порядку. Марат был не что иное, как искренний и практический последователь сей науки. Книга Куницына должна быть изъята из употребления по всем учебным заведениям, ибо публичное преподавание наук по безбожным системам не может иметь места в царствование государя, давшего торжественный обет перед лицом всего человечества управлять врученным ему от Бога народом по духу слова Божия» (см.: Сухомлинов М. И. Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. Спб., 1889, т. I, с. 193—215).

*И дым Отечества нам сладок и приятен!*

Это цитата из стихотворения Г. Р. Державина «Арфа», которое заканчивалось так:

Мила нам добра весть о нашей стороне:
Отечества и дым нам сладок и приятен.

В свою очередь, выражение это имеет длительную литературную историю, восходящую к «Одиссее». Любопытно, однако, другое: впоследствии эта сентенция в русской литературе воспринималась в качестве собственного грибоедовского афоризма. Лирической фантазией на данную грибоедовскую тему представляются, например, размышления героя романа «Дым», Григория Литвинова: «Он сидел один в вагоне: никто не мешал

ему. «Дым, дым», — повторил он несколько раз; и все вдруг показалось ему дымом, все, собственная жизнь, русская жизнь — все людское, особенно все русское. Все дым и пар, думал он; все как будто беспрестанно меняется, всюду новые образы, явления бегут за явлениями, а в сущности все то же да то же; все торопится, спешит куда-то — и все исчезает бесследно, ничего не достигая; другой ветер подул — и бросилось все в противоположную сторону, и там опять та же безустанная, тревожная и — ненужная игра. Вспомнилось ему многое, что с громом и треском совершилось на его глазах в последние годы... дым, шептал он, дым...».

Грибоедовское качество цитате из Державина придает то, что в лирическом строе комедии «Горе от ума» в различных вариациях постоянно возникает образ огня, горения, — это знак молодости, страсти. Жар души может быть излишне расточительным, отсюда — чад (Чадский — так в ранней редакции звучала фамилия героя), но без него нет жизни. И напротив, фамусовское общество в огне этом чувствует опасность («они тотчас: разбой! пожар!», «нет ли здесь пожара?»).

*София*

*Вот вас бы с тетушкою свесть,*
*Чтоб всех знакомых перечесть.*

*Чацкий*

*А тетушка? все девушкой, Минервой?*
*Все фрейлиной Екатерины Первой?*
*Воспитанниц и мосек полон дом?*

Есть все основания отождествлять упомянутую здесь «тетушку» с Хлестовой, появляющейся на сцене в третьем действии: Хлестова тоже умеет «знакомых перечесть»; на бал она приезжает с «арапкой девкой и собачкой» (II, 364).

Чацкий, вероятно, называет ее фрейлиной лишь в шутку, так как фрейлина (нем. Fräulein — незамужняя женщина, барышня) — это младшее женское придворное звание; «фрейлинами могли быть только незамужние женщины. Примерно треть их принадлежала к титулованным фамилиям; около половины из них были дочерьми лиц, имевших придворное звание. Даже в середине XIX века известны случаи пожалования звания фрейлины малолетним девочкам... В XVIII веке любо-

пытной привилегией фрейлин было право носить локоны» (Шепелев, с. 126—128).

В сопоставлении тетушки одновременно с Минервой (то же, что и Афина, богиня мудрости) и с фрейлиной Екатерины I (Екатерина I умерла в 1727 году и никакая ее фрейлина не могла пережить ее веком) таится какой-то понятный Софье намек: не о том ли Чацкий намекает, о чем Лиза чуть выше говорит прямо:

*Мне-с?.. ваша тетушка на ум теперь пришла,*
*Как молодой француз сбежал у ней из дому,*
*Голубушка! хотела схоронить*
*Свою досаду, не сумела:*
*Забыла волосы чернить*
*И через три дни поседела.*

Пример этот показателен для грибоедовской поэтики. В тесной связи со стихотворной формой пьесы в ней постоянно, разнообразно варьируясь, возникают сходные обстоятельства, мотивы, симметричные реплики. Бесконечно широкий, вбирающий в себя все новые и новые жизненные материалы художественный мир комедии тем самым будто бы замкнут некоей сферой, в которой то и дело отражаются эхом сходные темы.

*В России, под великим штрафом,*
*Нам каждого признать велят*
*Историком и географом!*

Комментарии к этим строкам мы находим в официальном объявлении, напечатанном в газете в начале 1825 года и напоминающем о существовании высочайшего указа о порядке найма учителей-иностранцев: «Министерство народного просвещения, опасаясь вредных для юношества последствий от допущения к воспитанию детей в частных домах наставников, не имеющих надлежащих свидетельств о своей способности, и в предупреждение обмана родителей, иногда слишком легковерно поручающих образование детей своих попечению людей, совершенно им неизвестных и по большей части пришельцев, долгом почло объявить во всеобщее сведение, что, по числу существующих в разных местах Российской империи учебных заведений, уже не может встретиться местных затруднений к получению установленных высочайшим указом 1757 года свидетельств о способности людей, предлагающих услуги свои для образования юношества. А потому представляющиеся на

сей конец в частные домы учители без свидетельства должны быть почитаемыми или за людей неспособных к предполагаемому ими занятию, или же за таких, которые не могут предъявить достаточных удостоверений о качествах своих в нравственном отношении; к сему не излишним почитается присовокупить постановленное вышеозначенным указом правило, чтобы всякого, кто примет к себе учителя без аттестата, и за всякий таковой случай подвергать денежному штрафу 100 рублей» (С.-Петербургские ведомости, 1825, № 5, 16 января с. 47).

И строгий указ 1757 года, и разъяснение министерства в 1825 году преследовали прежде всего цель не допустить к преподаванию лиц, «опасных в нравственном отношении» (это официальная формула для вольнодумцев).

*Наш ментор, помните колпак его, халат,*
*Перст указательный, все признаки ученья*
*Как наши робкие тревожили умы,*
*Как с ранних пор привыкли верить мы,*
*Что нам без немцев нет спасенья!*

Прообразом «ментора» (Ментор — в «Одиссее» наставник Телемаха, сына Одиссея) считают гувернера Грибоедова — Иоганна Бернгарда Петрозилиуса, впоследствии помощника библиотекаря Московского университета (о нем см.: Дубшан Л. С. Из московских лет Грибоедова.— В кн.: Материалы, с. 29).

В ранней редакции комедии строки эти имели иной вариант:

Я не могу забыть учительский халат,
Перст указательный, сияние гуменца
Как наши робкие тревожили умы,
Как с ранних лет привыкли верить мы,
Что ничего нет выше немца...
(II, 121.)

*Перст* (церковно-книжн.) — палец.

*Гуменец* — темя головы, маковка, выстригаемая у церковнослужителей.

Слово «немец» (от «немой», то есть не знающий русского языка) первоначально обозначало вообще любого иностранца и в таком значении сохраняло употребление еще в начале XIX века, особенно в простонародии. Ср. сохранившуюся в «Черновой тетради» Грибоедова запись: «Не славяне, а словене, — в противоположность немцам» (III, 100).

Чацкий

*А Гильоме, француз, подбитый ветерком?*
*Он не женат еще?*

София

*На ком?*

Чацкий

*Хоть на какой-нибудь княгине*
*Пульхерии Андревне, например?*

София

*Танцмейстер! Можно ли!*

Чацкий

*Что ж, он и кавалер.*
*От нас потребуют с именьем быть и в чине,*
*А Гильоме!..*

В Музейном автографе эти строки имели продолжение:

А Гильоме, куда глаза не обратит,
Кто против легкости волшебной устоит?
Живем мы так давно, так дружно, так семейно
Со всяким вертуном залетным из-за Рейна.

(II, 121.)

Примеры головокружительных взлетов в России «залетных вертунов» были нередки. Так, знакомый Грибоедова французский эмигрант Лаваль, выдав себя за дворянина из старинного рода Монморенси-Лавалей, женился на А. Г. Козицкой, обладавшей миллионным состоянием, и впоследствии получил графский титул, звание камергера, чин тайного советника. Карьере его не помешало даже разоблачение, когда один из представителей фамилии Монморенси во время приезда в Петербург с недоумением обратил внимание Александра I на свой герб, украшавший фронтон дома Лаваля на Английской набережной, в результате чего царь потребовал от Лаваля снять этот герб (см.: Временник Пушкинской комиссии. 1966. Л., 1969, с. 37).

*На съездах, на больших, по праздникам приходским*
*Господствует еще смешенье языков*
*Французского с нижегородским?*

В дореволюционной России жители были приписаны к близлежащей церкви, имеющей тем самым свой приход. Каждая же церковь была посвящена какому-нибудь святому, и день этого святого считался *приходским праздником*, во время которого был обычно особо большой съезд народа. Так, в монологе Фамусова, которым открывается второе действие, в ранней редакции кочедии упоминалась церковь Николы в сапожках (близ Кутафьей башни, на нынешней Манежной улице в Москве; снесена в 1838 году) — приходский праздник этой отмечался 6 декабря, в день святого Николая Мирликийского.

В комедии «Горе от ума» мы находим много прямых и косвенных цитат из литературных произведений — большей частью из русской сатирической литературы. Особенно большое их количество — в речах Чацкого, что является дополнительным штрихом к его характеристике, обнаруживая не просто его начитанность, но и направление его литературных интересов. Только что, как это было отмечено выше, он цитировал Державина, а в данном случае он вспоминает вызвавшие в свое время большой интерес «Письма из Москвы в Нижний Новгород» И. М. Муравьева-Апостола (отца декабристов):

«Я стал посреди залы; волны людей шумели около меня, но увы!.. Шумели все по-французски. Редко, редко где выскакивало русское слово... Из ста человек у нас (и это самая умеренная пропорция) один говорит изрядно по-французски, а девяносто девять по-гасконски; не менее того все лепечут каким-то варварским диалектом, который почитают французским потому только, что у нас это называется говорить по-французски. Спроси их: зачем это? — оттого, скажут они, что так ввелось. — Боже мой! — Да когда же это выведется... Войди в любое общество: презабавное *смешение языков!* Тут услышишь нормандское, гасконское, руссильонское, прованское, женевское наречия; иногда и русское пополам с вышесказанными. — Уши вянут!» (Сын отечества, 1814, ч. XII, № 7).

Сокращая описание, Грибоедов тем не менее усиливает насмешку намеком на смесь «прононса» с «оканьем». Не нужно, впрочем, думать, что мы имеем дело с сатирическим преувеличением: здесь все точно. Приведем для сравнения любопытный реестр вещей, составленный в начале XIX века помещицей Ельнинского уезда Смоленской губернии А. Е. Свистуновой. Она просила

купить ей: кружев английских на манер барабанных (Брабантских), маленькую кларнетку (лорнетку), «так как я близка глазами» (близорука), сероги (серьги) писаграмовой (филигранной) работы, духов душистых аламбре. Далее она просила купить ей книжку самую лучшую, «чтобы не забыть, т. е. чтобы на память все приходило», билетов, «что на их ездят с праздником поздравлять, печатных с купидоном и моим вензелем». Для обстановки комнат — «картин тальянских (итальянских) на манер рыхвалеевой (Рафаэлевой) работы на холстинке и поднос с чашечками, если можно достать с пионовыми цветами». «Да нельзя ли, — писала она. — купить хорошего кучерненка да тамбурную иголочку. Еще не забудьте, почему (почем) животрепещущая малосольная рыба фунт. Нельзя ли взять у кого тем дрожек? Мне надобно; хочется поглядеть город, я там ни разу не была. Коли денег не станет, то есть у меня капусты кадка залишку (лишняя), да посканьины (домотканой материи. — *С. Ф.*) три куска. Да льняного семени посылаю четыре гарнца, променяйте на деревянное масло, а то лампада погасла» (РС, 1891, № 8, с. 410—413).

В конце 1830-х годов, пародируя любительниц «смеси французского с нижегородским», Мятлев создает целую поэму «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границей», героиня которой объясняется на такой тарабарщине:

Вот в дорогу я пустилась:
В город Питер дотащилась
И промыслила билет
Для себя, э пур Анет,
И пур Харитон ле медник.
Сюр ле пироскаф «Наследник»
Погрузила экипаж,
Приготовилась в вояж.

(Мятлев И. П. Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой. Л., 1969, с. 182.)

Возможно, в упоминании о «смеси французского с нижегородским» содержится и исторический штрих: в 1812 г. московские дворяне бежали из горящей Москвы на волжские берега. Широкой известностью в то время пользовалось стихотворение В. Л. Пушкина «К жителям Нижнего Новгорода» с рефреном:

Примите нас под свой покров
Питомцы Волжских берегов!

*Вот новости! — я пользуюсь минутой,*
*Свиданьем с вами оживлен.*
*И говорлив; а разве нет времен,*
*Что я Молчалина глупее? Где он, кстати?*
*Еще ли не сломил безмолвия печати?*
*Бывало, песенок где новеньких тетрадь*
*Увидит, пристает: пожалуйте списать.*
*А впрочем, он дойдет до степеней известных,*
*Ведь нынче любят бессловесных.*

Пример сложного — обычного для Чацкого — ассоциативного хода мысли, который нарушает привычные логические связи. «Свиданьем с вами оживлен и говорлив; а разве нет времен, что я Молчалина глупее?» На месте последнего слова было бы уместнее — «тише», «спокойнее», «немее». Но Чацкий здесь не оговаривается. Спустя две строки он объяснит, почему Молчалин глуп: «Бывало, песенок где новую тетрадь Увидит, пристает: пожалуйте списать», то есть у него нет собственных слов, и даже сентиментальные эмоции — напрокат.

Однако антитеза «говорлив — Молчалин» развивается параллельно этой основной мысли: «Молчалин — безмолвие[1] — бессловесный», завершаясь неожиданным и метким каламбуром. Что такое «бессловесный»? Молчаливо со всеми соглашающийся из угодливости (потому-то он и дойдет до «степеней известных»)? Не только это. Во времена Грибоедова это слово употреблялось и в другом значении — ср.: «Езоп достиг того же (мудрости. — *С. Ф.*), наблюдая бессловесных» (Северный архив, 1828, ч. 34, с. 221. Ср. в «Словаре Академии Российской»: «Бессловесный — 1. Не одаренный способностью говорить. Бессловесные животные. 2. Безответный, безмолвный» — ч. I, с. 162). Следовательно, слово «бессловесный» соотнесено с животным, тварью.

В своем «Дневнике» (с. 301) Кюхельбекер помечает: «Впрочем, явно, что автор и я под словом *ум* разумеем не одно и то же: у него ум — способность рассчитывать светские выгоды, обогащаться сведениями общеполезными; я называю умом — мыслящую силу — главное преимущество человека перед бессловесными».

Определение «бессловесный», совмещающее в себе и прямое и переносное значение, противопоставленное уму (подлинному уму), ведет в средоточие философского

[1] Для Софьи «безмолвие» — достойное в Молчалине качество; ср.: «Тот (Фамусов) часто без толку сердит, А он безмолвием его обезоружит».

плана комедии Грибоедова. Достаточно снизить пьесу до простой картины нравов, пренебрегая ее «высшим значением», — и тогда сама картина поколеблется, покажется утрированной, нереальной.

Понятны отчасти подобного рода придирки современной писателю критики к его комедии: новаторство драматургии Грибоедова, не имеющее прецедента в текущей литературной практике, казалось нарушением законов искусства. Однако то же непонимание можно обнаружить и в современных исследованиях о «Горе от ума». Так, вспоминая грибоедовскую оценку Чацкого как «умного человека» (в письме к Катенину от января 1825 года), датский литературовед недоумевает: «Совершенно непонятно, как Грибоедов мог это написать! Может быть, таково было его первоначальное намерение, но результат получился совсем иной. При всех недостатках Фамусова его никак нельзя назвать дураком. Никак нельзя назвать глупой и старуху Хлестову, то же относится к Загорецкому, прохвосту и подлецу, но совсем не дураку... Даже Молчалин — действительно ли он дурак? Ведь не зря же Фамусов вытащил его из Твери, и он единственный из служащих, который Фамусову «не свой; и то затем, что деловой» (Клайбер Борис. Загадки «Горя от ума». — Scando—Slavica, t. VII, Copenhagen, 1961, p. 30).

В ответ на это можно повторить Кюхельбекера: «У него «ум» — способность рассчитывать светские выгоды...» В комедии же Грибоедова «ум» — важнейшая нравственно-философская категория.

*Чацкий*

*Звонками только что гремя*
*И день и ночь по снеговой пустыне,*
*Спешу к вам голову сломя.*
*И как вас нахожу? в каком-то строгом чине!*
*Вот полчаса холодности терплю!*
*Лицо святейшей богомолки!..*
*И все-таки я вас без памяти люблю. —*
*(Минутное молчание.)*
*Послушайте, ужли слова мои все колки?*
*И клонятся к чьему-нибудь вреду?*
*Но если так: ум с сердцем не в ладу.*
*Я в чудаках иному чуду*
*Раз посмеюсь, потом забуду;*
*Велите ж мне в огонь: пойду как на обед.*

*София*

*Да, хорошо — сгорите, если ж нет?*

Здесь мы опять встречаем пример семантического усложнения антитезы, представляющий собой один из самых высоких лирических всплесков грибоедовской поэзии. Любовь к Софье для Чацкого — вопрос жизни и смерти, и поэтическими синонимами этим понятиям становятся: гром — стремительное движение — огонь — страсть и безмолвная снеговая пустыня (типичный российский пейзаж) — холодность — бесстрастная отрешенность от земных страстей («строгий чин», т. е. монашество). В этом лирическом пассаже есть мужественная, грубоватая насмешка в духе гусарской поэзии Дениса Давыдова. Особенно заметна она в последней строке монолога Чацкого: «Велите ж мне в огонь: пойду как на обед». Но, в сущности, еще сильнее она проявляется в рискованном с точки зрения «благонравия» включении в любовное признание образа «монашки», «богомолки». Между тем здесь проявляется психологическая черта, роднящая Чацкого с самим Грибоедовым. «Катенин и Грибоедов были тогда большие вольнодумцы... — свидетельствует П. А. Каратыгин, — и любили подтрунивать над князем (*А. А. Шаховским. — С. Ф.*) насчет его религиозных убеждений, тут он выходил из себя, спорил до слез — и часто выбегал из комнаты, хлопнув дверью» (Каратыгин П. Записки. Л., 1970, с. 79).

Лирическое излияние Чацкого прерывается резкой репликой Софьи: «Да, хорошо — сгорите, если ж нет?» Это месть — за «бессловесного» Молчалина, чего Чацкий понять не может (он еще не подозревает о том, что тот его соперник) и потому поставлен в тупик грубостью Софьи — все 9-е явление он под впечатлением этой фразы и потому едва отвечает Фамусову.

Он вспомнит эту фразу в конце пьесы и откликнется на нее, перед тем как окончательно покинуть фамусовский дом:

Вы правы: из огня тот выйдет невредим,
Кто с вами день пробыть успеет,
Подышит воздухом одним
И в нем рассудок уцелеет.

*Фамусов*

*...да в полмя из огня:*

*В полмя* (полымя, пламя) *из огня* — из одной неприятности в другую, бóльшую.

*Что за комиссия, создатель,*
*Быть взрослой дочери отцом!*

*Комиссия* (лат. comissio — поручение) — «1) присутственное место из нескольких человек состоящее, учрежденное от высочайшей власти или от правительства для рассмотрения, разобрания или приведения чего к концу или в порядок; 2) самое препорученное дело» (Словотолкователь, ч. 2, с. 328). В переносном смысле «комиссия» — затруднение, хлопоты, беспокойство.

## ДЕЙСТВИЕ II

Фамусов

*Петрушка, вечно ты с обновкой,*
*С разодранным локтем. Достань-ка календарь,*
*Читай не так, как пономарь;*
*А с чувством, с толком, с расстановкой.*
. . . . . . . . . . . . . . .
*Пиши: в четверг, одно уж к одному,*
*А может в пятницу, а может и в субботу,*
*Я должен у вдовы, у докторши, крестить.*
*Она не родила, но по расчету*
*По моему: должна родить.*

*Пономарь* — «низший церковный служитель, может быть вместе чтецом и певцом церковным» (Толль, т. III, с. 166).

*Камергер* (нем. Kammerherr — комнатный дворянин) — старшее придворное звание.

*Ключ* — знак звания камергера: «золотой ключ на голубой ленте у левой фалды на пуговице» (Акад. словарь, ч. 3, с. 41).

Стремительное первое действие, полное неожиданных происшествий, порождающих напряженные комедийно-драматические ситуации, сменяется неторопливым ритмом второго действия, начало которого стягивается к трем пространным «мировоззренческим» монологам Фамусова и двум монологам Чацкого; из 400 стихотворных строк первых пяти явлений половина падает на монологи.

Первый монолог Фамусова славит устойчивый московский быт с его гомерическими обедами, с тузами,

доживающими в Москве свой век, со всеми хлопотными, но приятными неслужебными, житейскими заботами. Сосредоточенный и важный тон летописца («Да разные дела На память в книгу вносим»), удивление перед «сложностью мироздания» и коловращениями жизни — все полно ощущения значительности, грандиозности, что находится в очевидном комическом противоречии с ничтожностью самих «дел».

Недаром в ряду главнейших примет московского быта вспоминаются обеды. Еда в домах московской знати была главнейшим обрядом, почти священнодействием, поводом к затейливым сюрпризам.

Историк московского быта начала XIX века Н. Дубровин свидетельствует:

«У Василия Сергеевича Шереметева были постоянные завтраки, после которых подавалось до 30 саней, и гости объезжали все большие московские улицы; в сани рассаживались по билетам. У Данилы Григорьевича Волчкова гости пировали постоянно, отчего дом его получил название поварского собрания. Обеды были самые изысканные и многоблюдные. Московский откупщик П. Т. Бородин, несмотря на раннюю зимнюю пору, кормил своих гостей оранжерейными фруктами, грушами и яблоками. Описывая один из таких ужинов, С. П. Жихарев говорит: «конфект груды, прохладительных и счету нет, а об ужине и говорить нечего. Что за осетр, стерляди, что за сливочная телятина и гречанки-индейки» (то есть индейки, кормленные грецкими орехами.— *С. Ф.*).

В день именин А. С. Небольсиной граф Ф. В. Растопчин, зная, что она любит пастеты, прислал ей с полицмейстером Брокером, за несколько минут до обеда, огромный пастет, который и был поставлен перед хозяйкою. «В восхищении от внимания и любезности графа, она... просила Брокера вскрыть великолепный пастет — и вот показалась из него безобразная голова Миши, известного карла князя Х., а потом вышел он и весь с настоящим пастетом в руках и букетом живых незабудок».

В. П. Оленина большую часть своего имения, около тысячи душ, промотала на обеды и ужины. Она была большая хлебосолка, вся Москва к ней ездила покушать, а под старость жила в крайней бедности» (*РС*, 1899, № 2, с. 251).

Так что, собираясь «на форели» (рыба из семейства лососевых, привозная, а потому редкая), Фамусов неда-

ром опасается за свой желудок, предчувствуя обычное московское застолье:

Вить мода так велит: по своему чтоб чину
Французских кушаньев блюд сорок опрастать,
И наконец сказать, испорчен что желудок,
И после пролежать хоть двое, трое суток.

(Беседующий гражданин, 1789, ч. 2, август, с. 393.)

Из подмосковных и дальних деревень круглый год доставлялась в Москву оброчная подать.

В «Известии о состоянии Москвы через 4 года по вступлении в нее неприятеля» значилось, в частности:

«Жизненных припасов в течение 8 первых месяцев 1816 года привезено:

1. Пшеницы — 220 возов.
2. Муки — 5899.
3. Крупы — 4275.
4. Овса — 9787.
5. Жита — 510.
6. Разных мяс — 2418.
7. Сена — 13 727.
8. Дров и лесу — 65 786.
9. Прочих припасов — 26 319.

Скота пригнали: крупного — 28 804.
мелкого — 19 570».

(Сын отечества, 1817, ч. 36, № 7, с. 35.)

Дорого обходились крепостной России московские обеды!

Все «дела» свои Фамусов заносит в *Адрес-календарь*, то есть «книжку, ежегодно печатаемую, в которой содержатся штаты духовные, придворные, гражданские и гвардейские; все присутственные места с показанием чиновников, наполняющих оные и проч. и проч.» (Словотолкователь, ч. I, с. 45). В Адрес-календарях имелись *записные* (чистые) листы для пометок. Тем самым фамусовские «дела» как бы вливались в штатное расписание российского государства.

В «придворных чинах» здесь числился Кузьма Петрович, доживавший в Москве свой век. Но, скорбя о сем достойном человеке, Фамусов эпически торжествен: жизнь продолжается — сын покойного тоже ныне «с ключом».

Характеристика различных адрес-календарей содержится в статье М. А. Осоргина «Старые календари». «В московских календарях, — отмечал Осоргин, — исторических сведений сообщалось меньше (чем в петербургских.— С. Ф.), но зато при каждом месяце печатались «рассуждения, наставления и увещания», почерпну-

тые из текстов св. писания, стихами и прозою, причём оставлялись четыре порожние страницы для записей. На этих страницах подённо предлагалось записывать «о добрых и худых делах наших» на каждый день, а за месяц составлять сводку дел «для рассмотрения и изыскания причин, по которым мы сделали доброе или худое дело». Последние страницы предназначались для отметки дней рождения и именин родни, друзей и благодетелей, а также для краткой записи всяких семейных и местных событий» (Осоргин М. А. Записки старого книгоеда. М., 1989, с. 271).

Последние строки монолога давали повод комментаторам подозревать здесь намек на амурные похождения Фамусова. Думается, что это неверное толкование. В соответствии с общим смыслом и тоном повествования здесь отмечается неистребимость столь дорогого Фамусову уклада: докторша — вдова, но вот-вот родит наследника покойному супругу, день смерти которого, конечно же, отмечен на «записном листке» календаря. Отсюда — «расчет» Фамусова.

И вот этому устоявшемуся укладу Чацкий отказывается поклоняться!

Позднейшего Фамусова мы встретим в комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Герой ее, Мамаев, при первом же появлении на сцене спешит представиться Фамусовым. «Отчего нынче прислуга нехорошая? — размышляет он. — Оттого, что свободна от обязанности выслушивать поучения. Прежде, бывало, я у своих подданных во всякую малость входил. Всех поучал, от мала до велика. Часа по два каждому наставления читал; бывало, в самые высшие сферы мышления заберешься, а он стоит перед тобой, постепенно до чувства доходит, одними вздохами, бывало, он у меня истомится. И ему на пользу, и мне благородное занятие. А нынче, после всего этого...» (Островский А. Н. Полное собрание сочинений. М., 1955, т. 5, с. 112). Ну, конечно же, это новый Фамусов, некогда забиравшийся в «высшие сферы мышления» перед бессловесным Петрушкой.

*По крайней мере, искони*
*Отцом недаром называли*

*Искони* — издавна.

*Сказал бы я, во-первых: не блажи...*

*Блажить* — «в просторечии значит: дурачиться, шалить, упрямиться» (Акад. словарь, ч. I, с. 234).

**Ф а м у с о в**

*Вот то-то, все вы гордецы!*
*Спросили бы, как делали отцы?*
*Учились бы, на старших глядя!*
*Мы, например, или покойник дядя,*
*Максим Петрович: он не то на серебре —*
*На золоте едал; сто человек к услугам;*
*Весь в орденах; езжал-то вечно цугом;*
*Век при дворе, да при каком дворе!*
*Тогда не то, что ныне,*
*При государыне служил Екатерине.*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
*Максим Петрович! Да! Вы, нынешние,— ну-тка!*

«В числе чудаков, живших в Москве в грибоедовское время, был известен выведенный им под именем «Максим Петрович; это был приятель гр. Растопчина, некто Новосильцев, бывший «в случае» при Екатерине. По связям и богатству он имел сильное влияние, по способности принижаться — не знал соперников. В царствование Александра I Новосильцев жил замкнутый в своем роскошном таинственном нелюдимом доме, никого не принимал и сам никуда не ездил; впрочем, иногда в орденах он садился на крыльце своего дома и пугал прохожих, бросая в них хлопушками...» (П ы л я е в М. И. Замечательные чудаки и оригиналы. М., 1990, с. 115—116).

Но как ни упоен Фамусов размеренной московской жизнью, чуждающейся перемен, он постоянно испытывает беспокойство по поводу новых веяний, распространяемых «умниками». Что-то нарушилось в современной жизни, и потому «золотым веком» он считает век прошедший.

В ответ на «неосновательную» реплику Чацкого Фамусов рисует идиллическую картину столь милого ему «века Екатерины». Травестийно-былинный размах его повествованию придают гиперболы («сто человек к услугам», «весь в орденах», «все важны! в сорок пуд»), идиллическую окраску — умиление, с которым он припоминает приметы и обычаи, ушедшие в прошлое и оставившие в языке несколько архаизмов:

*езда цугом* — езда в карете, запряженной несколькими парами лошадей;

*тупей* — (фр. toupet — чуб, челка) — прическа в виде пучка волос, собранного на затылке в крепко закрученный и загнутый кверху хохол;

*ку́ртаг* — (сочетание фр. cour — двор и немецкого Tag — день) — приемный день при дворе;

*вельможа в случае* — фаворит, приближенный к особе государыни.

Что же касается происшествия на куртаге, то рассказ Фамусова вызывал в памяти читателя начала XIX века комедию Я. Б. Княжнина «Чудаки» (1790), в которой один из героев вспоминал:

> У милостивца мне Андроса то случилось:
> В тот раз, чихнув, платок изволил уронить.
> Обрадовавшись, я вдруг низко поклонился;
> И, чтоб в усердии других опередить,
> Как самый быстрый конь, платок поднять пустился;
> Пол гладкий был, как лед; я как-то зацепился
> И ногу повредил, ударившись виском.
> Был долго болен я; с тех пор и глух и хром.

*Чацкий*

> *И точно, начал свет глупеть,*
> *Сказать вы можете вздохнувши;*
> *Как посравнить да посмотреть*
> *Век нынешний и век минувший:*
> . . . . . . . . . . . . . . . . . .
> *Ваш век бранил я беспощадно,*
> *Предоставляю вам во власть:*
> *Откиньте часть;*
> *Хоть нашим временам в придачу;*
> *Уж так и быть, я не поплачу.*

Панегирик «веку минувшему» заставляет Чацкого высказать свое к нему отношение. Фамусов учит его жить, и Чацкий считает необходимым предупредить дальнейшие поползновения подобного рода, высказывая свое отношение к жизни. Он вовсе не собирается пока «бросать вызов», в его монологе фактически нет крамолы, и даже Максима Петровича, чтобы не раздражать Фамусова, он не трогает («я не об дядюшке об вашем говорю»). Он вовсе не рисует идиллической картины «века нынешнего» по контрасту с умилением Фамусова «веком минувшим». И этот век тоже далек от идеала,

но все же время необратимо идет вперед. Чацкий пока не обличает, просто не соглашается.

Почему же так бурно реагирует на его речь Фамусов, прерывая ее в конце почти на каждом слове, возмущаясь его либерализмом?

В отступлении от «завета отцов» Фамусову уже мнится покушение на тот «московский уклад», который ему кажется незыблемой нормой. Для того чтобы наглядно представить, что́ он слышит в речах Чацкого, приведем в выдержках любопытное «Наставление сыну, вступающему в свет», написанное в тонах благонамеренной сатиры, обличающей «умников»:

Вступая в свет, первым себе правилом поставь никого не почитать

Не имей уважения ни к летам, ни к заслугам, ни к чинам, ни к достоинствам.

В какое бы общество ни вступил, ежели опасно показывать явное презрение, то, по крайней мере, старайся всеми поступками показывать, что ты презираешь,— это заслужит тебе от всех любовь и уважение.

Отнюдь ничему не удивляйся, ко всему изъявляй холодное равнодушие, разве как-нибудь речь коснется до тебя самого и твоих качеств, тогда нежною улыбкою дай почувствовать, что ты себе цену знаешь.

В разговорах старайся ясными доводами доказать, что люди, прежде родившиеся, ничего не стоили, жить не умели и что утонченный вкус с тобою и тебе подобными появился.

Ни к чему не привязывайся и объявляй то громогласно, а давай только разуметь, что обожаешь только изящное. Но в чем оно состоит, никому не сказывай, да и сам не знай.

Дома не сиди, и как можно меньше полезным занимайся; возложенную на тебя должность исполняй, как через пень колоду валять — тверди всем, что она несносна, тягостна и унижает твои дарования.

Библиотеку имей, полки сделай пошире; глубокомыслящих авторов выставь напоказ вперед, за ними поставь чепуху и нелепости, почаще последних вытаскивай; у первых, наверно, сбережется переплет — это очень нужно...

В беседах давай сильно почувствовать, что ты рассеян и занят мыслями вышнего понятия, а между тем можешь думать о мыльных пузырях.

Ежели кто изъявит свое мнение, отнюдь не соглашайся: согласие с мнением другого прилично посредственным умам. Объяви то громогласно и наотрез. Ежели тебе сделают возражение и у тебя нет в запасе готовых мыслей — пожми плечами — искоса посмотри — противник твой невежа.

Суди обо всем: о военных, о статских, даже о государственных делах; но берегись, не хвали ничего; осуждай все и давай чаще почувствовать, что все лучшее идет в иных государствах. Сим покажешь большие свои виды и глубокомыслие...» (Сын отечества, 1817, ч. 38, № 20, с. 17—18).

Фамусов

*Ах! боже мой! он карбонари!..*
*...Опасный человек!..*
*...Что говорит! и говорит, как пишет!..*
*...Он вольность хочет исповедать!..*
*...Да он властей не признает!..*
*...Строжайше б запретил я этим господам*
*На выстрел подъезжать к столицам...*
*...И знать вас не хочу, разврата не терплю...*

Неуважение к моральным заветам «отцов» оценивается Фамусовым в качестве посягательства на государственные устои.

Эти политические обвинения получают форму протеста против революционного духа вообще, благодаря признанной фразеологии того времени.

Фамусов называет Чацкого «карбонари», и в этом ругательстве — воспоминание о недавних революционных событиях на юге Европы. «Карбонарии» (угольщики) — тайное общество в Италии, которое ставило целью борьбу с абсолютизмом, объединение страны и введение конституции. Возглавленное карбонариями восстание в Неаполе в 1820 году было подавлено Священным союзом, объявившим созданное неаполитанской революцией конституционное правление «не совместимым с безопасностью соседних стран». В том же году карбонарии подняли вооруженное восстание в Пьемонте, которое также было разгромлено. Наконец, в конце 1820 года в Ломбардии были арестованы и преданы суду по обвинению в карбонаризме Сильвио Пеллико и его друзья, процесс над которыми подробно освещался в европейской прессе и закончился суровыми наказаниями заговорщиков.

Примерно то же содержание вкладывалось и в слово «разврат» («лжеучение, противное закону, вере или истине» — Акад. словарь, ч. 5, с. 815), которым Фамусов клеймит Чацкого, хотя оно и более раннего происхождения. Развратными в конце XVIII и начале XIX века назывались реакционерами идеи революционного просветительства, подготовившие революцию во Франции. «Молодые люди, — писалось, например, в журнале «Друг юношества», — получив... некоторую степень просвещения и философии, имея понятие о вещах энциклопедических, судят обо всем смело, называют всех глупцами, никого не ставят выше себя, твердя о философии

да философии; под видом скромности привыкают к разврату» (Друг юношества, 1809, январь, с. 62—63).

Обратим внимание на то, как построен «диалог» Чацкого с Фамусовым в этой сцене. В сущности, выкрикивая свои ругательства, Фамусов даже не вслушивается в то, что говорит Чацкий, перетолковывая на свой манер каждое его слово.

Начиная с первого явления комедии (вспомним слова Лизы: «И слышат, не хотят понять»), этот, народный по происхождению, фарсовый прием (разговор с глухим) постоянно используется драматургом с глубоким идейным наполнением: фамусовский мир глух к правде, к истине. Обнажая прием, Грибоедов в данном случае заставляет зажать уши («добро, зажму я уши»), Фамусова, который, руководствуясь собственной обскурантистской логикой, именно в таком положении предвещает «карбонарию» Чацкому судебную расправу («Тебя уж упекут...») и пугается вошедшего слуги («А? бунт?»). С тем же приемом связано и значение «говорящих фамилий» (см. с. 130).

*Вот рыскают по свету, бьют баклуши.*

*Бить баклуши* — бездельничать (букв. *баклуша* — чурка для выделки деревянных изделий).

*...ну так и жду содома*

*Содом* — название города, который, по библейской легенде, был истреблен богом за разврат и беззаконие, там царящие (Бытие, гл. 19, ст. 24—25). В переносном смысле «содом» — буйство, бесчинство.

*Пожалоста при нем не спорь ты вкривь и вкось*
*И завиральные идеи эти брось.*

*«Завиральные идеи»*, как и «карбонарий», «разврат» и т. п., — обычное ругательство в языке политических рутинеров. Вспоминая события 1818 года, один из современников Грибоедова писал: «Добрый и осторожный Брусилов как-то наедине без всяких объяснений советовал мне вести себя потише и не слишком завираться (обыкновенное тогдашнее выражение о молодых людях, позволявших себе либеральничать)» (РА, 1871, стлб. 163). «Дмитриев, — свидетельствовал Вяземский, — иногда клеймил умствования и притязания заносчивой молодежи шуточным прозванием завиральных идей»

(Вяземский П. А. Полное собрание сочинений. Спб., 1882, т. 7, с. 165).

*При мне служащие чужие очень редки;*
*Все больше сестрины, свояченицы детки;*
*Один Молчалин мне не свой,*
*И то затем, что деловой.*
*Как станешь представлять к крестишку ли, к местечку,*
*Ну как не порадеть родному человечку!..*

Хотя среди законов Российской империи существовал и следующий: «Запрещается определять членами присутственных мест чиновников, соединенных родством или свойством с председателем или другими членами тех мест» (Зайончковский П. А. Правительственный аппарат самодержавной России в XIX в. М., 1978, с. 278), и определение на службу и продвижение по ней зачастую зависело от родственных и приятельских связей. В своих записках С. П. Жихарев цитирует характерное письмо некоего Архарова с просьбой о зачислении в канцелярию «родного человечка»; «Он большой простофиля и худо учился, а потому ему нужно покровительство. Удели милость свою, любезный друг, на моем дураке, запиши его в свою канцелярию и при случае не оставь наградить его чинком или двумя, если захочешь,— мы не рассердимся. Жалования ему полагать не должно, потому что он его не стоит; да и отец его богат, а будет и еще богаче, потому что живет свиньей». По этой рекомендации недоросль был принят на службу и в три года получил три чина» (Записки С. П. Жихарева. М., 1890, с. 179).

Н. Дубровин свидетельствует, что «в большей части присутственных мест было непомерное число чиновников, которые, впрочем, только числились, но ничего не делали. Для таких лиц было изобретено особое название «состоящих при разных должностях».

— При каких разных должностях, когда я ничего не делаю? — спрашивал удивленный этим названием С. П. Жихарев своего сослуживца по иностранной коллегии В. А. Поленова.

— Да и другие тоже ничего не делают, — отвечал спокойно Поленов, — и есть между нами тайные и действительные тайные советники, а камер-юнкеров и много.

«Принял я в 1808 г. место, — пишет В. Н. Геттун, — предложенное мне министром уделов графом Гурьевым,

секретаря по общему присутствию департамента уделов. Но, находясь в сей должности около году времени, я почти ничего не делал, ибо помощник мой все, без всякого труда, успевал один обрабатывать, а я только, где нужно, руку свою прикладывал и от нечего делать рано выходил из департамента бродить по бульварам» (РС, 1899, № 6, с. 490—491).

У Фамусова таким помощником был деловой, то есть «искусный в приказных делах» (Акад. словарь, ч. 2, с. 326), Молчалин.

*Скалозуб*

*В тринадцатом году мы отличились с братом*
*В тридцатом егерском, а после в сорок пятом,*

*Фамусов*

*Да, счастье, у кого есть эдакий сынок!*
*Имеет, кажется, в петличке орденок? —*

*Скалозуб*

*За третье августа; засели мы в траншею:*
*Ему дан с бантом, мне на шею.*

3 августа 1813 года никаких военных действий не велось, так как 4 июня этого года между воюющими сторонами было заключено Плесвицкое перемирие, продлившееся до середины августа. Егерские полки (то есть полки легкой пехоты) в это время находились на отдыхе под Смоленском. Однако драматург точен: 3 августа в Праге состоялось свидание Александра I с австрийским императором Францем II, и встреча эта была ознаменована множеством наград.

События Отечественной войны были свежи в памяти современников Грибоедова, и потому точная дата, названная в пьесе, не могла быть случайной. Здесь важна, очевидно, та горделивая интонация, с которой Скалозуб произносит свое «за третье августа», словно речь идет о какой-нибудь героической баталии.

И еще одна многозначительная деталь. Достоинство орденов, получаемых по случаю, определялось, как правило, чином награждаемого. Очевидно, уже в 1813 году Скалозуб имел штаб-офицерский чин (то есть не ниже майора), если ему был пожалован орден «на шею» (низшие ордена, IV и III степени, носились в петлице, причем орденская лента завязывалась бантом, на шее

же носились ордена высших степеней). С тех пор его, по собственным словам, «чинами не обходили», но, дослужившись до полковника, он два года дожидался назначения командиром полка («за полком два года поводили»), и назначение это было связано, по всей вероятности, с одной из разительных примет установившегося аракчеевского режима, когда в гору пошли офицеры скалозубовского пошиба. «В армии, — пишет М. В. Нечкина, — аракчеевщина сказалась... в планомерной смене командиров полков, зараженных вольным духом после заграничных походов... Печально знаменитый полковник Шварц весной 1822 года сменил популярного командира лейб-гвардии Семеновского полка Потемкина. Аракчеев при назначении поставил ему цель: «Надо выбить дурь из головы этих молодчиков». Вместо любимого командира лейб-гвардии Преображенского полка Розена был назначен полковник Карл Пирх... В лейб-гвардии Измайловском полку полковой командир генерал-майор С. С. Стрекалов в ноябре 1821 года был сменен ненавистным П. П. Мартыновым, который... встречался... в пародии П. Семенова на оду Державина «Бог» («...чей крик двор ротный оглашает десница — зубы сокрушает, кого Мартыновым зовут»)... В 1821 году генерал-майор В. Н. Шеншин принял командование лейб-гвардии Финляндским полком, причем историк полка Растаковский глухо намекает на связь этого назначения с «тогдашними большими переменами в составе начальствующих лиц гвардии»... Можно привести подобные же примеры и из жизни не гвардейских — «армейских» частей. В Одесском пехотном полку также был сменен командир и назначен грубый фронтовик Ярошевицкий. Появляющийся около того же времени в Черниговском пехотном полку подполковник Гебель — тоже аракчеевский ставленник. Сын Гебеля прямо пишет в своих мемуарах об отце, что того специально назначили, чтобы он «подтянул полк. За это подтягивание и невзлюбили его» (Нечкина, с. 304—305).

Современники называли множество прототипов полковника Скалозуба, больше, нежели для какого-либо другого персонажа комедии, и не случайно. «На каждом шагу, — свидетельствовал декабрист Якушин, — встречались Скалозубы не только в армии, но и в гвардии, для которых было непонятно, что из русского человека возможно выправить годного солдата, не изломав на его

спине несколько возов палок» (Избранные социально-политические и философские произведения декабристов. М., 1951, т. I, с. 109).

*Скалозуб*

*Но крепко набрался каких-то новых правил.*
*Чин следовал ему — он службу вдруг оставил,*
*В деревне книги стал читать.*

*Фамусов*

*Вот молодость!..— читать!.. а после хвать!..*

В комедии А. А. Шаховского «Пустодомы» (1818) выведен такой же герой:

Фома

У князя, видно, ум зашел за разум?

Ванюша

Видно.
Когда из-за моря он в свой явился полк,
То, году не служа, в отставку стал проситься;
Толкуя вещи все на свой ученый толк,
Его сиятельство нашел, что не годится
Ему, как всем, ходить и в караул, и в строй;
Что офицерский чин для мудреца ничтожен,
Что он фельдмаршалом или ничем быть должен...
А чтобы не могла мешать ему жена
Дремать над книгами, в которых он зарылся,
Ей воля полная сорить казной дана...

(Шаховской А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961, с. 357.)

Грибоедов подобную охранительно-благонамеренную оценку «умника» передаст в своей комедии Скалозубу и Фамусову, отражая явление, характерное для 20-х годов, как о том свидетельствовал, в частности, декабрист Каховской. «У нас молодые люди при всех скудных средствах занимаются более, чем где-нибудь; многие из них вышли в отставку и в укромных своих сельских домиках учатся и устраивают благоденствие и просвещение земледельцев, судьбой их попечению вверенных» (Избранные... произведения декабристов, т. I, с. 506).

О таких же «молодых людях» вспоминал в своем предыдущем монологе Чацкий: «Кто путешествует, в деревне кто живет...» («Да он властей не признает»,— в ужасе откликался на это Фамусов).

*Скалозуб*

*Довольно счастлив я в товарищах моих,*
*Вакансии как раз открыты:*
*То старших выключат иных,*
*Другие, смотришь, перебиты.*

«Важной особенностью военного чинопроизводства было то, что общая численность офицерских чинов лимитировалась штатными расписаниями, а производство в следующий чин (в армии — начиная с чина капитана) осуществлялось не только по выслуге определенного числа лет, но и лишь при наличии вакансий» (Шепелев, с. 22).

Однако в 1820-х годах для Скалозубов, как об этом говорилось выше, вакансии искусственно создавались путем выключения из службы (т. е. отставки) неугодных правительству старших офицеров.

*Фамусов*

*Зачем откладывать бы дальше,*
*Речь завести о генеральше?*

*Скалозуб*

*Жениться? Я ничуть не прочь.*

*Фамусов*

*Что ж? у кого сестра, племянница есть, дочь,*
*В Москве ведь нет невестам перевода,*
*Чего? плодятся год от года,*
*А, батюшка, признайтесь, что едва*
*Где сыщется столица, как Москва.*

*Скалозуб*

*Дистанции огромного размера.*

Судя по некоторым намекам, Скалозуб лишь недавно после длительного отсутствия появился в Москве: сама фамилия указывает на его малороссийское происхождение[1]; Фамусову только сейчас приходит на ум с ним «своими счесться»; в четвертом акте, встретив Скалозуба, Репетилов воскликнет:

---

[1] Слово «Скалозуб» — по-украински «насмешник, зубоскал». Ср. также: «Всегдашние скалозубы бывают всем не любы» (Русские пословицы, собранные Богдановичем. Спб., 1785, с. 54).

Слух о тебе давно затих,
Сказали, что ты в полк отправился на службу.

Это обстоятельство следует иметь в виду, чтобы понять причину особенного внимания, которым Скалозуб пользуется у Фамусова. Неженатые люди приезжали на зиму в Москву с особыми целями. Вспоминая балы в Московском Благородном собрании, Вяземский пишет: «Это было сборным местом русского дворянства... Это был настоящий съезд России, начиная от вельможи до мелкопоместного дворянина из какого-нибудь уезда Уфимской губернии, от статс-дамы до скромной уездной невесты, которую родители привозили в это собрание с тем, чтобы на людей посмотреть, а особенно себя показать и вследствие того выйти замуж. Эти вторники служили для многих исходными днями браков, семейного счастья и блестящих судеб» (Вяземский П. А. Полное собрание сочинений, т. 7, с. 81). Вспомним, что в романе Пушкина «Евгений Онегин» героиню везут «в Москву, на ярманку невест»:

Ее привозят и в собранье.
Там теснота, волненье, жар,
Музыки грохот, свеч блистанье,
Мельканье, вихорь быстрых пар.
Красавиц легкие уборы,
Людьми пестреющие хоры,
Невест обширный полукруг
Все чувства поражают вдруг.
Здесь кажут франты записные
Свое нахальство, свой жилет
И невнимательный лорнет.
Сюда гусары отпускные
Спешат явиться, прогреметь,
Блеснуть, пленить и улететь.

«Москва,— писал Пушкин,— славилась невестами, как Вязьма пряниками» (VII, 187).

Поэтому Фамусов так и назойлив, почти откровенно предлагая ему Софью в жены. Бал он задумал едва ли не с этой целью: недаром, появляясь в толпе гостей, он прежде всего осведомляется: «Где Скалозуб Сергей Сергеич? А? Нет, кажется, что нет: он человек заметный».

Похвалы Москве, рассыпаемые Фамусовым, имеют, помимо всего прочего, особую цель: не только блеснуть отраженным светом первопрестольной столицы, но и навести Скалозуба на мысль перевестись в Москву, где живут, по его характеристике, все самые достойные люди.

7 Зак. № 705

Однако Скалозуб по природной своей глупости, по сосредоточенности своей лишь на армейском артикуле, кроме которого для него нет достойных материй для разговора, отвечает Фамусову лишь банальностями, выраженными, как правило, в военных терминах. Таково его замечание о «дистанциях».

*Дистанция* — значит промежуток между рядами (шеренгами) войск или расстояние между различными воинскими частями в глубину от фронта. В данном же случае Скалозуб имеет в виду огромные московские расстояния из конца в конец (в грибоедовское время — до семи верст). «Под городом, — гласит справка, — земли 16 120 800 кв. сажень (1 кв. сажень равна 4,552 кв. м.— С. Ф.). Он разделен на 20 частей, в коих 90 кварталов. Мостовой в городе казенной — 7 139, городской — 19 326, а обывательской 572 289 1/2 кв. сажень» (Сын отечества, 1817, ч. 36, № 7, с. 35).

Протяженности улиц способствовал усадебный принцип застройки Москвы. «Раскинулась и растянулась она,— писал В. Г. Белинский,— на огромное пространство: кажется, куда огромный город! А походите по ней,— и вы увидите, что ее обширности много способствуют длинные, предлинные заборы. Огромных зданий в ней нет; самые большие дома не то, чтобы малы, да и не то, чтобы велики; архитектурными достоинствами они не щеголяют. В их архитектуру явно вмешался гений древнего Московского царства, который остался верен своему стремлению к семейному удобству. Сто́ит час походить по кривым и косым улицам Москвы, — и вы тотчас же заметите, что это город патриархальной семейственности: дома стоят особняком, почти при каждом есть довольно обширный двор, поросший травою и окруженный службами» (VIII, 382).

Приведем также описание старой Москвы, выдержанное в духе фамусовских квасно-патриотических восторгов: «С какою радостью возвратился я опять на свое старое пепелище! Когда я въехал в Калужскую заставу, Москва показалась мне обетованною страною, земным раем и самым прекраснейшим городом в мире... Сначала бесконечная Калужская улица, то есть длинное песчаное поле, по одной стороне которого разбросаны огромные каменные здания, а по другой тянется длинный ряд плохих деревянных домов, потом неопрятный рынок с запачканными лавками, а там Крымский брод со своими грязными огородами и безобразным деревянным мостом.

Дальше Зубовский бульвар с тощими липами; рядом с каменными палатами домики, конечно, довольно красивые, но все-таки деревянные. Везде какое-то странное смешение городской роскоши с сельской простотою. Везде сады, огороды, овраги, горы, целые поля...» (Загоскин М. Н. Полное собрание сочинений, т. 7, с. 296—297).

*Фамусов*

*Вкус, батюшка, отменная манера;*
*На все свои законы есть:*
*Вот например у нас уж исстари ведется,*
*Что по отцу и сыну честь;*
*Будь плохенький, да если наберется*
*Душ тысячки две родовых, —*
*Тот и жених.*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . .

*Решительно скажу: едва*
*Другая сыщется столица, как Москва.*

Исходя из ошибочного тезиса: «Горе от ума» — сатира, а не комедия», В. Г. Белинский писал, оценивая этот монолог: «Фамусов распространяется о Москве монологом в 54 стиха, где, местами очень оригинально высказывая самого себя, местами делает, за Чацкого, выходки против общества, какие могли бы прийти в голову только Чацкому» (III, 476). Отчасти эта оценка обусловлена сценической практикой того времени, когда монологи «декламировались» с соответствующим нажимом в тех местах, которые могли вызвать смех зрителей.

Однако и причудливая смена тем в монологе Фамусова, обозревающего все слои московской знати, и комическая двусмысленность его похвал — все находится в тесной связи с той драматической ситуацией, в которой этот монолог произносится.

Главная цель у Фамусова — навести Скалозуба на мысль о женитьбе, но здесь же в комнате присутствует Чацкий (он находится несколько поодаль и потому Фамусов не спешит его представлять Скалозубу); Чацкий все слышит, в любую минуту может вмешаться в разговор, да и Скалозуб заметил, конечно, незнакомого молодого человека. Фамусову каким-то обиняком необходимо дать понять, что этот гость случайный и полковнику не соперник.

Впрочем, начинает свою речь Фамусов не вполне удачно: верный себе, он хвалит московское родовое

дворянство. Смысл в этом, конечно, есть: тем самым Скалозубу дается понять, что Фамусовы в Москве не последние люди. Однако, произнеся: «по отцу и сыну честь», Фамусов спохватывается, вспомнив, что его собеседник вовсе не может похвастаться предками, и тотчас оговаривается, что главное — не знатность, а богатство. Ему досадно, что с языка его сорвалось слово «плохенький» (оно не случайно, конечно, сорвалось: как ни лебезит Фамусов перед Скалозубом, о себе он лучшего мнения!),— и Фамусов меняет тему, нападает на «разумников», которых «в семью не включат», почти кивая на Чацкого. Тут надо как-то объяснить, почему же в дом, где имеется невеста, вхож этот молодой человек, и Фамусов ссылается на известное московское гостеприимство.

Здесь, однако, его подстерегает новая опасность: он задел «разумников» и Чацкий может вступить в разговор и испортить все дело,— так рождается комплимент «юношам». Но оставить эту похвалу без напоминания об «отцах отечества» Фамусов просто не может; правда, говорит он сейчас о них тоже с оглядкой на Чацкого — только бы он молчал! — в памяти еще свежа «карбонарская речь» Чацкого о Максиме Петровиче, и Фамусов дает Чацкому отступное: «об правительстве иной раз так толкуют, Что если б кто подслушал их... беда!» — но тут он спохватывается, что беда, если Скалозуб что-нибудь заключит из его слов, и сводит эту тему на нет: «поспорят, пошумят и разойдутся», заодно — для Чацкого прежде всего — подчеркивая их значимость и необходимость («без них не обойдется дело»).

Между тем Фамусов — в хитрых своих намеках — далеко ушел от основной темы, и он форсирует ее, вспоминая дам и произнося похвалу им в скалозубовских выражениях («Скомандовать велите перед фрунтом!»), а здесь уж недалеко и до дочек, ведь московским (именно московским!) девицам даже прусский король «дивился непутем» (т. е. необычайно), — это козырный ход под Скалозуба, для которого прусская школа — лучшая в воинском деле (ср.: в ранней редакции комедии: «Я школы Фридриха» — II, 197). И хвалит «дочек» (то есть свою дочь прежде всего!) Фамусов хитро, недаром он упоминает их французские романсы. Скалозуб, не владея, по-видимому, сам французским языком, видит в нем, однако, верх образованности (ср.: его похвалу в честь армейских офицеров: «даже говорят иные по-француз-

ски»); здесь же Фамусов вспоминает об их «патриотизме» («к военным людям так и льнут!») — смелее, полковник!

Такова психологическая — возникающая в ходе сценического действия, мотивированная складывающимися на глазах у зрителя взаимоотношениями персонажей — обусловленность «политичной» речи Фамусова, которая, вместо того чтобы изобразить московское дворянство хранителем патриархальных национальных обычаев, становится, в сущности, его разоблачением. В саму фразу «на всех московских есть особый отпечаток» Грибоедов, с присущим ему абсолютным слухом языка, вкладывал, вероятно, иронический смысл: слово «отпечаток» в начале XIX века воспринималось в качестве французской кальки [1].

*Столбовые* (дворяне) — потомственные дворяне из старинного рода.

*Канцлер* (нем. Kanzler, от лат. cancellarius) — гражданский чин I класса по «Табели о рангах». «Чин канцлера, или государственного канцлера, мыслился как уникальный, предназначенный для первого должностного лица в иерархии гражданской службы. За всю историю Российской империи чин канцлера имело 11 человек» (Шепелев, с. 54).

*Фрунт* — то же, что фронт: воинский строй шеренгами.

*Сенат* — Правительствующий сенат, учрежденный Петром I как временный коллегиальный орган для управления страной в отсутствие царя, в начале XIX века превратился в высший орган суда и надзора.

*Тафта* — легкая шелковая материя с сильным глянцем.

Историческая деталь, мелькнувшая в монологе Фамусова, требует особого комментария. Прусский король Фридрих-Вильгельм III действительно приезжал в Москву в июне 1818 года и действительно танцевал на московских балах. «Ввечеру, — говорилось, например, в газетном сообщении от 6 июня 1818 года, — в Грановитой палате был великолепный бал, на коем изволили находиться императорская фамилия, прусский монарх, наследный принц и принцы Гессен-Гамбургский и Меклен-

---

[1] В «Рассуждении о старом и новом слоге» А. С. Шишкова слово «отпечаток» наряду с другими французскими кальками объявлялось «слишком странной новостью» (см.: Собрание сочинений и переводов Шишкова. Спб., 1824, ч. 2, с. 286).

бург-Стрелецкий... Прусскому монарху весьма понравилось украшение Грановитой палаты, которая была прекрасно освещена. Многие дамы удостоились танцевать польский с сим монархом, которому они и были представлены» (Северная почта, 1818, № 47, 12 июня).

Однако Фридрих-Вильгельм III приезжал в Россию вовсе не с увеселительной целью. Вместе с русским царем и австрийским императором прусский монарх был учредителем Священного союза, основанного в 1815 году для предотвращения и подавления революционных выступлений в Европе. В 1817 году заканчивался обусловленный договором срок пребывания союзных войск в побежденной Франции; на Ахенском конгрессе, открывшемся в сентябре 1818 года, Франция включалась в Священный союз; монархи взаимно гарантировали друг другу обладание престолами и полноту власти и обещали такую же гарантию всякому государю, который обратится к их помощи для подавления революционных смут. Для выработки общей линии на Ахенском конгрессе и встретились в России Александр I и Фридрих-Вильгельм III.

Скалозуб

*По моему сужденью,*
*Пожар способствовал ей много к украшенью.*

Фамусов

*Не поминайте нам, уж мало ли крехтят!*
*С тех пор дороги, тротуары,*
*Дома и все на новый лад.*

Чацкий

*Дома новы, но предрассудки стары.*
*Порадуйтесь, не истребят*
*Ни годы их, ни моды, ни пожары.*

На патриотические восторги Фамусова Скалозуб откликается банальностью, которая была в то время на устах у всех, особенно у приезжих, удивленных быстрым возрождением из пепла опустошенного неприятелем города. На месте пепелищ возникала ампирная Москва дворянских особняков. «Произведена была, — свидетельствует историк, — большая нивелировка улиц со склоном к Москве-реке и Яузе; Неглинка была заключена в подземную трубу; приведены были в порядок стены Кремля и Китай-города. Красная площадь была очи-

щена от лавок, ров возле Василия Блаженного засыпан, и на месте его появилась «обсадка деревьев», или бульвар; «топь», существовавшая на месте Театральной площади, была замощена и самая площадь расширена; уничтожен был вал Земляного города; набережные Москвы-реки, Яузы и канавы были (частично) обделаны камнем и решеткой; воздвигнуты Москворецкий и Чугунный мосты. Обстроились и частные дома... А за новыми фасадами потекла старая, беззаботная, привольная дворянская жизнь» (Бахрушин С. В. Москва в 1812 году. М., 1913, с. 38—39). Уже в 1813 году А. Ф. Мерзляков писал: «С нами совершаются чудеса божественные... Москва, разрушенная, опустошенная, уже лучший город России. Уже все, что нужно, удобность, удовольствие, самая роскошь может требовать, находится в ней с изобилием... Топор стучит в тысячах рук, кровли наводятся; целые опустошенные переулки становятся по-прежнему застроенными; улицы заставлены обозом с лесом и материалами; народу тьма; нигде нет проезда, а особливо в теперешнее время — деятельность неизъяснимая! Наверно полагать, что к весне будет готово домов около тысячи отделанных... Возрожденный Английский клуб... свидетельствует свое почтение» (РА, 1865, стлб. 1072—1073).

Следы пожара, однако, долго еще сохранялись. Прибывший в Москву в 1821 году современник пишет: «Едем по большой Немецкой улице — все дома новы, свежи, чисты, нигде и следов пожара, но стоило только свернуть с большой улицы в любой переулок, чтобы увидеть другое. Нескончаемые пустыри, усеянные развалившимися печами с торчащими над ними трубами между репейников и крапивы, представляли для глаз картину страшного истребления» (Селиванов В. В. Предания и воспоминания. Спб., 1881, с. 198).

Но не этим обеспокоен Фамусов. Слово «пожар» мгновенно вызывает в нем представление о столь страшном для него духе преобразований («все на новый лад»), и Чацкий иронически его успокаивает. Фамусов вынужден представить Чацкого Скалозубу.

*Чацкий*

*А судьи кто? — За древностию лет*
*К свободной жизни их вражда непримирима.*
*Сужденья черпают из забытых газет*
*Времен Очаковских и покоренья Крыма;*

*Всегда готовые к журьбе,*
*Поют все песнь одну и ту же,*
*Не замечая об себе:*
*Что старее, то хуже.*
*Где, укажите нам, отечества отцы,*
*Которых мы должны принять за образцы?*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
*Теперь пускай из нас один,*
*Из молодых людей, найдется — враг исканий,*
*Не требуя ни мест, ни повышенья в чин,*
*В науки он вперит ум, алчущий познаний,*
*Или в душе его сам бог возбудит жар*
*К искусствам творческим, высоким*
*и прекрасным, —*
*Они тотчас: разбой! пожар!*
*И прослывет у них мечтателем! опасным!! —*

Принципиальное значение монолога «А судьи кто?» в пьесе подчеркнуто его четкой ритмической организацией. Ритмической единицей монолога является строфа, состоящая из двух четверостиший. Пять строф заключены в три периода, первый и третий из которых совпадают со строфой, а второй, центральный, содержит три восьмистишья, предваренные зачином («Где? укажите нам» и пр.) и заключенные концовкой («Вот те...» и пр.): 8//[2//8//8//8//3]//8.

Сам по себе этот факт — строфа в вольных стихах — исключительно редок в поэзии, но здесь оправдан жанром произведения: «А судьи кто?» (в составе первых 45 строк) — гражданская ода. Не отделенная резко от стихии вольных ямбов комедии, тесно связанная со сценическим действием, ода эта вместе с тем внутренне закончена и является, несомненно, одним из самых значительных явлений в русской поэзии первой четверти XIX века.

Именно оду как основной жанр лирической поэзии отстаивал Кюхельбекер в программной статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», где утверждалось, что поэзия «тем превосходнее, чем более возвышается над событиями ежедневными, над низким языком черни, не знающей вдохновения... Ода, увлекаясь предметами высокими, передавая векам подвиги героев и славу отечества, воспаряя к престолу неизреченного и пророчествуя перед благоговеющим народом, парит, гремит, блещет, пора-

бощает слух и душу читателя. Сверх того, в оде поэт бескорыстен; он не ничтожным событиям собственной жизни радуется, не об них сетует; он вещает правду и суд промысла, торжествует о величии родимого края, мещет перуны в супостатов, блажит праведника, клянет изверга» (Литературно-критические работы декабристов. М., 1978, с. 191).

Положение монолога «А судьи кто?» в комедии наглядно показывает естественность высокого пафоса гражданской поэзии. Чацкий здесь отвечает Фамусову, воскликнувшему: «Не я один, все также осуждают» (II, 338); можно представить, как внушительно это сказано,— ведь «что станет говорить княгиня Марья Алексевна» для Фамусова священно и непреложно. Не то — для Чацкого. Но он не оправдывается перед общественным мнением, он берет тоном выше, сам вершит свой суд.

Но только в пафосе поэт и возвышается «над событиями ежедневными, над низким языком черни», содержанием же оды (в отступление от романтической программы) становится обыденное. Романтический разлад героя с обществом неотделим в монологе (как и во всей комедии) от пытливого анализа общественной среды, и благодаря ему поэт прикасается к главным пружинам жизни.

Строфа, открывающая монолог, собственно, исчерпывает спор с Фамусовым. Первое четверостишие здесь построено на книжной лексике, лишено бытовых деталей и, составленное из шестистопных торжественных строк (недостающую стопу первой строки заменяет пауза на месте цезуры), звучит высоко и патетически. В ранней редакции четвертая строка читалась «годов семьсот осьмидесятых», поэт снял этот прозаизм, ввел упоминание Очакова и Крыма (Очаков присоединен к России в 1791 году, Крым — в 1783 году) — и получилась патетическая фраза, словно взятая из старой оды. Тем выразительнее эффект второго четверостишия с его бытовой лексикой, с его устремляющимся ритмом, с его безапелляционным приговором: «Что старее, то хуже!»

Второй период оды — это один, сложно синтаксически организованный, риторический вопрос, сначала поставленный в общей форме, затем расчлененный на три строфы — довольно сложные сами по себе, но не разрушающие ритм периода в силу синтаксического паралле-

лизма (Не эти ли... Не тот ли... Или вот тот еще...) — и заключенный тремя же риторическими восклицаниями.

Новая ритмическая волна опять начата высоко и гневно. Теперь Чацкий не иронизирует. Он обличает. Право жить своим умом он обосновывает «от противного», не видя достойных образцов в «отцах отечества». Это типично декабристская постановка вопроса. «Мы до того привыкли видеть, — писал декабрист Н. Тургенев, — судьбы России в руках неспособных стариков, получивших места вроде премии от общества застрахования жизни за продолжительную крепость пищеварения, что нам кажется каким-нибудь чудаком, иностранцем, «чужим между своих» лицо вроде Мордвинова; да разве он, а еще больше Сперанский не затерялись бесполезно между седыми детьми, играющими в звезды и ленты. Оставалось одно — в тиши соединять рассеянные силы, дать им организацию, единство, с определенной целью обсуживания средств, чем помочь страшному злу, губящему Россию...» (Тургенев Н. Россия и русские. М., 1907, ч. 1, с. 6).

Однако — в соответствии с грибоедовской поэтикой — общая мысль конкретизируется в «портретах».

Первый из них довольно традиционен. Обличение хозяев «великолепных палат» было общим местом сатирической русской литературы. Приведем несколько иллюстраций:

Там роскошь, золотом блестя,  
Зовет гостей в свои палаты  
И ставит им столы богаты,  
Изнеженным их вкусам льстя;  
Но в хрусталях своих бесценных  
Она не вина раздает:  
В них пенится кровавый пот  
Народов, ею разоренных.

(Крылов И. А. Уединение, 1790-е годы.)

А ты, второй Сарданапал!  
К чему стремишь всех мыслей беги?  
На то ль, чтоб век твой протекал  
Средь игр, средь праздности и неги?  
Чтоб пурпур, злато всюду взор  
В твоих чертогах восхищали,  
Картины в зеркалах дышали,  
Мусия[1], мрамор и фарфор?

(Державин Г. Р. Вельможа, 1794.)

[1] *Мусия* — мозаика.

Другой, пограбя миллионы,
Покрывши кровью целый мир,
Наруша все права, законы,
Хвалы вкушает льстивых лир,
Себя не чтит едва за бога,
Главой, владыкой смертных всех
И внутрь блестящего чертога,
Пресытясь, дремлет средь утех!

(Попугаев В. В. Судьба, 1801.)

Но покровительство достав себе из платы,
Великолепные воздвигнули палаты,
Дают и праздники, и балы, и столы,
За коими льстецы воспевают им хвалы;
Искусством повара загладя преступленья,
Средь пиршеств жизнь ведут в приятном
усыпленье.

(Горчаков Д. И. Послание Долгорукову, 1807.)

Сосед, премудростью богатый,
И с рожи точно как Катон,
Имея каменны палаты,
Ты с знатью тешишься в бостон...
Лишь час пробило, тьма обжор
К тебе стекаются с почтеньем,
С притворным все благоговеньем
Твой ловят благосклонный взор...
Льстецы хвалу пудами сеют,
Рабы дышать почти не смеют...

(Кропотов А. К соседу, 1815.)

Та же тема нередко возникала и в сатирической прозе, например в журнале «Смесь» (1769, лист 25):

Но, обратя свой взор на благородных, видим, что шелк и злато составляют их одежды; они живут в великолепных домах; питаются хорошею пищею; и, проводя день в благородной праздности, ищут сна в мягких постелях... Но разумные люди знают, что надобно иметь хороший чин, защиту и место, и тогда уже начинают грабить, ибо, приняв нужные предосторожности, не опасаются наказания.

Не вызывает сомнения, что Грибоедов, читавший большинство этих произведений (и, вероятно, множество других подобного рода), знал и источник этого прижившегося в русской литературе образа: неправедными трудами нажитых палат — римскую сатиру[1]. Об этом сигнализируют следующие грибоедовские строки:

[1] Ср. у Ювенала (сатира первая):
Лишь преступленьем себе наживают сады и палаты,
Яства и старый прибор серебра...
(Римская сатира. М., 1957, с. 170.)

И где не воскресят клиенты-иностранцы
Прошедшего житья подлейшие черты!

*Клиент* (от латинского client — покровительствуемый) — в Древнем Риме человек, зависимый от патрона, патриция. Грибоедов же имеет в виду лизоблюдов из числа иностранцев-эмигрантов в домах богатых бар.

Само же отождествление российского барства с развратным, одряхлевшим Римом времен империи возникает в монологе в том же значении (как это можно судить из следующих строф), которое в русской поэзии яснее всего выражено в лицейском стихотворении Пушкина «Лицинию»:

Свободой Рим возрос, а рабством погублен.

В следующей строфе вновь используется травестированный образ, пришедший из античной литературы, — Нестор, герой «Илиады», мудрый наставник героев. Уподобление предводителя негодяев античному герою имеет и дополнительный оттенок, сориентированный на характеристику Нестора в самом начале «Илиады»:

Два поколенья уже современных ему человеков
Скрылось, которые некогда с ним возрастали и жили
В Пилосе пышном; над третьим уж племенем
царствовал старец.

(Перевод Гнедича. См.: Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956, с. 328.)

Однако важнее другое — грибоедовский способ характеристики человека, его социальной сущности. В этой картине есть центр — «Нестор», определенный сначала кругом ему подобных («негодяев знатных»), затем — кругом лиц, раболепно ищущих у него покровительства (среди них — основные персонажи комедии: Фамусов, Чацкий-мальчик), и, наконец, возникает образ слуг, равных по своему бесправию животным. Человек здесь определяется через его общественные отношения. И так в каждой ячейке образной структуры «Горя от ума» российская действительность запечатлена в ее социальной обусловленности, что и делает комедию «ключом к пониманию целого исторического периода» (Писарев Д. И. Сочинения. М., 1956, т. 3, с. 362).

Это, несомненно, реалистический принцип изображения жизни. Не случайно, что в сатирических характеристиках эпизодических лиц романа «Евгений Оне-

гин» (как и в самой многолюдности их) заметна традиция Грибоедова:

Гвоздин, хозяин превосходный,
Владелец нищих мужиков...

Зарецкий, некогда буян,
Картежной шайки атаман,
Глава повес, трибун трактирный,
Теперь же мирный и простой,
Отец семейства холостой...

(V, 96, 104.)

Грибоедовские «портреты обладают и еще одним качеством: они подчас представляют собой повести в миниатюре, что особенно ярко демонстрирует третья строфа второго периода оды-монолога. Она делится на три картины:

Или вон тот еще, который для затей,
На крепостной балет согнал на многих фурах
От матерей, отцов отторженных детей!
Сам погружен умом в Зефирах и Амурах,
Заставил всю Москву дивиться их красе!
Но должников не согласил к отсрочке:
  Амуры и Зефиры все
  Распроданы поодиночке!!!

Грибоедов ставит восклицательный знак там, где по правилам грамматики достаточно запятой: это словно побуждение современному ему читателю пережить намеченную одним штрихом картину, дополнить ее своими личными впечатлениями. Впрочем, сам грибоедовский штрих не только эмоционально выразителен, но и реалистически точен, исторически конкретен, и потому отдельные слова в иную эпоху требуют уже специального комментария:

*фура* — крытая длинная повозка, обычно для перевозки клади (ср.: фураж);

*должник* — в грибоедовское время так назывался кредитор;

*Зефир* — образ западного ветра в античной мифологии; *Амур* — бог любви изображающийся в виде крылатого мальчика с луком и стрелами; обычные персонажи кордебалета.

Конкретно-исторична и «модель» грибоедовского «портрета». Обратим внимание на то, как характеризует этого балетомана другой его современник: «Какая неоспоримая истина? В первых двадцатых годах жил

в Москве рязанский помещик Р/жевски/й — страстный любитель хореографического искусства, который под старость ездил нарочно в Париж, чтобы научиться танцевать по правилам у лучших тамошних балетмейстеров, дабы быть в возможности давать уроки танцевания своим дворовым девицам в заведенной им школе; независимо от этого был нанят и танцмейстер, который помогал ему в балетных лекциях: помещик-хореограф разорился впоследствии от затей, вошел в неоплатные долги и должен был распустить своих Терпсихор — самые талантливые из них в 1825 году поступили на сцену московского театра» (Арапов П. Обзор ролей комедии «Горе от ума». — В кн.: Грибоедов и его сочинения Спб., 1858, с 398). Здесь все поставлено с ног на голову: сочувствие автора вызывает крепостник, актрисы же выглядят облагодетельствованными. Однако действительно «неотрицаемая истина» донесена до нас одним из писем Вяземского А. И. Тургеневу, где сообщается, что помещик Ржевский привез на продажу «две дюжины» крепостных актрис: «Они пляшут здесь на показ на италианском театре: Россини и Россиада вместе! Хорошо, если купила бы их театральная дирекция. Все были бы они свободны, по крайней мере, столько, сколько и мы...» (Литературное наследие. М., 1948, т. 47—48, с 234).

Документально точный факт Грибоедов делает достоянием высокого искусства. Идейная позиция художника определяет и его эстетическую позицию: он не признает красоты преступного маскарада. Три развернутых картины второго периода оды-монолога словно три негодующих крика: это ли широта души? это ли отвага? это ли красота? Сложный риторический вопрос завершается эмоциональным взрывом заключительных строк периода:

> Вот те, которые дожили до седин!
> Вот уважать кого должны мы на безлюдье!
> Вот наши строгие ценители и судьи!

Строки эти не только оканчивают — в смысловом и ритмическом отношении — второй период, но и подготавливают следующий. В них снова возникает тема дряхлости и неправого суда, рифма свяжет это обобщение с первой строкой нового периода (до седин — из нас одни...) и связь будет переброшена внутрь строфы переносом (...из молодых людей...).

Последняя строфа оды рисует положительную программу героя. Сама по себе программа эта сформулирована слишком общó. Обращение к наукам и искусствам могло приобретать и вполне благонамеренный смысл. «Гордые судьи,— писал, например, в начале XIX века верноподданнейший писатель Г. В. Гераков,— окаменелые души, найдите, пересмотрите всю историю, сыщите мне двадцати пяти лет, молодого человека, преисполненного чувств нежной души, чувств, сродных его летам... Философы научают человечество через философию уметь пользоваться своею жизнию, жизнию, дарованной творцом небес, чувствовать бытие свое во всей силе и стремиться к цели истинного человека, быть счастливым в самом себе, довольным своим состоянием во всякое время, не делая вреда людям». Монолог «А судьи кто?» исключал подобную умиротворенность резким и недвусмысленным неприятием житейского уклада «отцов» (ср.: «Подражай своим предкам — и ты сделаешься счастлив и без наук, какими ныне мечтают украшаться».— Гераков Г. В. Для добрых. Спб., 1801, ч. 1, с. 21—23, 69—70). Такое искусство, такое «любомудрие» не вызывало бы у фамусовского общества приговора: «разбой! пожар!»

В сущности, конкретным смыслом последнюю строфу оды Грибоедова наполняет соотнесенность этой строфы с содержанием всей оды. Пафос Грибоедова (и его героя) — в защите свободной жизни; духовное рабство остро ощущается им как следствие рабства политического. Темы страдающего под властью крепостников народа и гонимого сына отечества, сюжетно в оде не связанные, сливаются в общем ее трагическом звучании.

Именно это в конечном счете делало комедию Грибоедова ярчайшим художественным документом декабристской эпохи.

Декабрист Беляев вспоминал, как тайные общества «мало-помалу стали ревностными поборниками революции в России. Составлены были и конституции: умеренные монархические и радикальные республиканские, так что в период времени с 1820 года до смерти Александра I либерализм стал уже достоянием каждого мало-мальски образованного человека. Частые колебания самого правительства между мерами прогрессивными и реакционными еще более усиливали желание положить конец тогдашнему порядку вещей; много также нашему либерализму содействовали и внешние события, как-то:

движение карбонариев, заключение Сильвио Пеллико Австрией; отмененный поход нашей армии в Италию, показывающий, что и Россия была готова следовать за Австрией в порабощении народов. Имя Меттерниха произносилось с презрением и ненавистью; революция в Испании с Риэго во главе, исторгнувшая прежнюю конституцию у Фердинанда, приводила в восторг таких горячих энтузиастов, какими были мы и другие, безотчетно следовавшие за потоком. В это же время появилась комедия «Горе от ума» и ходила по рукам в рукописи; наизусть уже повторялись его едкие насмешки; слова Чацкого «все распроданы поодиночке» приводили в ярость; это закрепощение крестьян, 25-летний срок солдатской службы считались и были в действительности бесчеловечными» (Беляев А. П. Воспоминания декабриста о пережитом и перечувствованном. СПб., 1882, с. 154—155).

Продажа людей поодиночке была настолько вопиющим изуверством, что обратила внимание Государственного совета. В 1820 году этот правительственный орган обсуждал вопрос о возможности пресечения продажи крестьян без земли. В ходе обсуждения выявились многие подобные факты: коллежский асессор Лупандин продал поодиночке из своей вотчины 20 женщин (3 вдовы и 17 девушек) и еще одну подарил; штабс-капитан Раздеришин, покупая поодиночке девушек, составил из них у себя гарем; статская советница Полонская продала своего дворового с женою и малолетней дочерью, а старшую дочь оставила у себя. В Петербурге на чугунный завод Берда было привезено 50 мужчин и 39 женщин, проданных его владельцу псковским помещиком Креницыным; крестьяне подали жалобу царю, который был удивлен этим фактом, так как полагал, что «продажа людей без земли уже запрещена». Между тем в записке Н. И. Тургенева, поданной Александру I годом раньше, указывалось, что продажа людей поодиночке приняла еще в царствование Екатерины II такие размеры, что в Петербург приплывали целые барки с людьми, назначенными для розничной продажи. Узнав о неосведомленности царя, Тургенев писал: «Напротив самого Зимнего дворца в с.-петербургском губернском правлении от времени до времени продают на основании закона человеческое мясо. Имение несостоятельного должника, владеющего крепостными, продают с публичного торга, как и все его имущество. Почти в то же

самое время, когда шли вышеизложенные прения в государственном совете, одна старуха была продана таким образом за 2 р. 50 к., и это в двух шагах от жилища самодержца, который думал, что розничная продажа людей давно запрещена». Прения в государственном совете не привели ни к какому результату: продажа крестьян поодиночке сохранилась вплоть до отмены крепостного права.

В «Законоположении» Союза благоденствия, в частности, говорилось, что каждый член Союза должен «в управлении подвластными быть добросердечным и человеколюбивым», члены Союза «истребляют продажу людей в рекруты, отклоняют вообще от продажи их поодиночке» (см.: Семевский В. И. Крестьянский вопрос в России в XVIII и первой половине XIX века. Спб., 1888, т. 1, с. 453, 467—468, 473, 493, 503).

*...Мундир! один мундир! он в прежнем их быту*
*Когда-то укрывал, расшитый и красивый,*
*Их слабодушие, рассудка нищету;*
*И нам за ними в путь счастливый!*
*И в женах, дочерях — к мундиру та же страсть!*
*Я сам к нему давно ль от нежности отрекся?*
*Теперь уж в это мне ребячество не впасть,*
*Но кто б тогда за всеми не повлекся?*
*Когда из гвардии, иные от двора*
*Сюда на время приезжали,—*
*Кричали женщины: ура!*
*И в воздух чепчики бросали!*

Этими словами Чацкий снова включается в драматическое действие, имея в виду заискивание Фамусова перед полковником и заключительные строки его монолога о «патриотках». Воспылал «нежностью» к мундиру Чацкий еще мальчиком — во время войны с французами и в первые послевоенные годы. Ср.: в повести Пушкина «Метель»: «Между тем война со славою была кончена. Полки наши возвращались из-за границы. Народ бежал нам навстречу. Музыка играла завоеванные песни: Vive, Henri Quatre!, тирольские вальсы и арии из Жоконда. Офицеры, ушедшие в поход почти отроками, возвращались, возмужав на бранном воздухе, обвешанные крестами. Солдаты весело разговаривали между собою, вмешивая поминутно в речь немецкие и французские слова. Время незабвенное! Время славы

и восторга! Как сильно билось русское сердце при слове отечество! Как сладки были слезы свидания! С каким единодушием мы соединили чувства народной гордости и любви к государю! А для него какая была минута!

Женщины, русские женщины, были тогда бесподобны. Обыкновенная холодность их исчезла. Восторг их был упоителен, когда, встречая победителей, кричали они: ура!

И в воздух чепчики бросали»

(VI, 76—77.)

«И в словах Чацкого, и в пушкинской повести строка про чепчики, которые летели в воздух, безусловно ассоциировалась для современников с известным французским выражением jeter son bonnet par-dessus le moulin (буквально: забросить свой чепчик за мельницу), что означает плохо вести себя, пренебрегая правилами приличия или общественным мнением» (Коваленко С. Крылатые строки русской поэзии. Очерки истории. М., 1989, с. 115).

*Скалозуб*

*Мне нравится, при этой смете*
*Искусно как коснулись вы*
*Предубеждения Москвы*
*К любимцам, к гвардии, к гвардейским,*
*к гвардионцам;*
*Их золоту, шитью дивятся будто солнцам!*
*А в Первой армии когда отстали? в чем?*
*Все так прилажено, и тальи все так узки,*
*И офицеров вам начтем,*
*Что даже говорят, иные, по-французски.*

«Реплика невпопад» Скалозуба станет понятна, если мы примем во внимание следующее. Вся ода пропала для Скалозуба именно потому, что это высокая поэзия, в которую он как человек практический не вслушивается и которой понять не может. Другое дело — упоминание о мундире, это уже по его части. А к гвардии, в которой офицеры имели преимущество в два чина перед армейскими, и к гвардионцам (офицерам вновь образованных в 1813 году гвардейских полков, получивших преимущество перед армейскими в один чин) Скалозуб испытывает вполне понятную неприязнь. Чацкий «тоже» говорит, что он к ним «от нежности отрекся». Поэтому,

заполняя паузу, возникшую после речи Чацкого (Фамусов перепуган насмерть и не смеет слова сказать, боясь ответственности за крамолу, произносимую в его доме), Скалозуб откликается только на то, что он смог в ней уловить.

В этой сцене драматург использует фарсовый прием глухоты: «и слышат, не хотят понять».

*Чацкий*

*Шнуровку отпусти вольнее*

*Шнуровка* — зашнурованная часть одежды.

*Лиза*

*Вот опахало.*

*Опахало* — большой веер.

*Чацкий*

*Желал бы с ним убиться...*

*Лиза*

*Для компаньи?*

*София*

*Нет, оставайтесь при желаньи.*

Относительно этих строк Вяземский вспоминал на склоне лет: «А вы, которые изведали, исследовали, проверили, промерили на Руси все чернильные потоки, протоки, притоки, знаете ли вы, что в комедии «Горе от ума» есть и моя капля, если не меда и желчи, то, по крайней мере, капля чернил, то есть: точка. Угадайте, поищите. Нет, не находите! Так и быть: укажу я вам.

Скоро после приезда в Москву Грибоедов читал у меня и про одного меня комедию свою. После падения Молчалина с лошади, испуга и обморока Софьи Павловны (действие 2-е, явление 8-е) Чацкий говорил:

Желал бы с ним убиться для компаньи.

Тут заметил я, что влюбленному Чацкому, особенно после слов:

Смятенье, обморок...
Так можно только ощущать,
Когда лишаешься единственного друга —

неловко употреблять пошлое выражение «для компаньи», а лучше передать его служанке Лизе. Так Гри-

боедов и сделал: точка разделила стих на два; и эта точка (в Музейном автографе на соответствующем месте мы действительно находим «точку Вяземского».— *С. Ф.*) — моя неотъемлемая собственность в бессмертной и гениальной комедии Грибоедова. Следовательно, и на мою долю падает чуть заметная гомеопатическая крупинка, о чем имею честь заявить нашим маклерам по части бессмертных и гениальных дел» (Воспоминания, с. 87—88).

Рассказ его интересен и в другом отношении. До сих пор одним из спорных мест в публикации текста комедии является реплика в 7-м явлении первого действия: «Но мудрено из них двоих (языков. — *С. Ф.*) один скроить как ваш». В Музейном автографе реплика эта принадлежит Софье. В Жандровском же и Булгаринском списках она передана Лизе. Нередко — вплоть до последнего времени — при публикации «Горя от ума» реплика эта оставляется за Софьей, так как считается, что крепостная служанка Лиза не могла бы вмешаться в разговор господ, а стало быть, вариант Жандровского и восходящего к нему Булгаринского списков — ошибка переписчика, не замеченная автором.

При характеристике Жандровского списка мы отмечали тщательность его авторизации. Очевидно, столь крупная описка переписчика не могла быть пропущена Грибоедовым. С другой стороны, «точка Вяземского» во втором действии комедии вызвала аналогичный ввод в действие Лизы и в первом действии. Причина же передачи реплики «Но мудрено из них двоих один скроить как ваш» могла быть сходной.

А. И. Шуберт, первая исполнительница роли Лизы в Московском Малом театре, вспоминала:

«Помню, как я раз с апломбом повторила замечание, слышанное мной от кого-то в Петербурге, что данную фразу должна говорить Софья Павловна, а не Лиза. Лизе не следует вмешаться в разговор.

— Маточка, сделай милость, не поправляй ты мне Грибоедова (сказал Щепкин); по моему глупому разуму самое слово «скроить» принадлежит горничной с Кузнецкого моста» (Филиппов Вл. Язык действующих лиц «Горя от ума».— В кн.: Грибоедов А. С. Горе от ума. Пьеса, статьи, комментарии. М., 1946, с. 146).

Действительно, если Лиза могла вмешаться в разго-

вор господ во втором действии, то почему она не могла бы этого сделать в первом? Следует иметь в виду, что к Чацкому Лиза относится как к «своему»: она знает его с юношеских (если не с детских) лет и потому держится в его присутствии свободно.

*Скалозуб*

*Ну! я не знал, что будет из того*
*Вам ирритация. Опро́метью вбежали.*

По поводу слова «опро́метью» тоже сохранилось очень обстоятельное суждение Щепкина.

«...Раз дошло до того, что один господин говорит мне в театре: «Михаил Семенович, как это вам не стыдно: Грибоедов наврал, а вы без стыда повторяете...

— Где Грибоедов наврал?.. Любопытно узнать.

— Да что это такое за слово, которое у нас, вслух всем, повторяется на сцене — «опро́метью»? Откуда это слово? По-русски говорится «о́прометью».

— Послушайте,— отвечал я господину,— трудно предположить, чтобы человек, который так знает русский язык и так владеет русским стихом, как Грибоедов, мог наврать иначе, как умышленно. Таких слов, которые доведены метром стихов до необходимости неправильного их произношения, вы найдете в комедии не одно, а пять или шесть. Неужели вы думаете, что Грибоедов не умел бы с этими стихами справиться? А я так, напротив, думаю, что это сделано им неспроста, а для того, чтобы показать, что наше общество не умело говорить по-русски» (Воспоминания, с. 400).

В самом деле корявое «опро́метью» рядом со столь же неуклюжим «ирритация» (что значит «возбуждение» — военный термин) в языке Скалозуба вполне уместно.

*Скалозуб*

*Позвольте расскажу вам весть:*
*Княгиня Ласова какая-то здесь есть,*
*Наездница, вдова, но нет примеров,*
*Чтоб ездило с ней много кавалеров.*
*На днях расшиблась в пух;*
*Жоке́ не поддержал, считал он видно мух.*
*И без того она, как слышно, неуклюжа,*
*Теперь ребра недостает,*
*Так для поддержки ищет мужа.*

*София*

*Ах, Александр Андреич, вот —*
*Явитесь вы вполне великодушны:*
*К несчастью ближнего вы так неравнодушны.*

*Жоке* (англ. jockey — наездник), здесь — человек, сопровождающий госпожу при верховой езде.

По-видимому, смысл анекдота, безнадежно испорченного Скалозубом, в намеке на известную библейскую легенду о происхождении женщины из «ребра Адама».

Обратим внимание на то, как, преодолевая неловкость предшествующей сцены, Софья переводит насмешку Скалозуба на Чацкого. В каком-то отношении это напоминает «рекомендацию» Чацкого Фамусову в явлении 8-м первого действия («Ах, батюшка, сон в руку...») и предвосхищает пущенную Софьей сплетню о сумасшествии Чацкого в третьем действии комедии.

*София*

*Пораньше: съедутся домашние друзья*
*Потанцевать под фортепьяно,—*
*Мы в трауре, так балу дать нельзя.*

«Частные вечера все вообще начинались в семь часов. Кто приезжал на них часов в девять или в десять, хозяин тотчас спрашивал: «а что так поздно!» (Макаров. О времени обедов, ужинов и съездов с 1792 по 1844.— Щукинский сборник, вып. 2. М., 1903, с. 2).

Разбирая динамику «сценария» «Горя от ума», Н. К. Пиксанов пишет:

«В первоначальном тексте Музейного автографа приглашение формулировано так:

С. Вы вечером к нам будете? Скал. Как рано?
С. Пораньше: съедутся домашние друзья
Потанцовать под фортепьяно,
Великий пост, так балу дать нельзя.

Потом «Великий пост» зачеркнуто, и сверху Грибоедов надписал: «Дом невелик»; потом и эта поправка уничтожена, и снизу вписано: «Мы в трауре». Трудно объяснить причины этих переделок; можно даже утверждать, что вся фраза о причинах, почему нельзя дать балу, вовсе излишня, прямо вредна для понимания сценического воплощения третьего акта» (Пиксанов, с. 253).

Попытаемся все же понять логику авторских попра-

вок, необходимых, очевидно, для осмысления каких-то существенных оттенков изображенного в пьесе, раз драматург столь упорно работал над этой строкой.

«Балу дать нельзя» — эти слова остались без изменения, изменялась только мотивировка: почему нельзя. Упоминание о «Великом посте» было снято по двум причинам: во-первых, по цензурным соображениям (ср.: исключение упоминания о Великом посте в начале второго действия: «[Великий пост и вдруг] То бережешься, то обед»), во-вторых, Грибоедову было хорошо известно, что и во время Великого поста, когда закрывались театры, балы вовсе не были редкостью. Можно понять, почему Софья и не может сказать Скалозубу: «дом невелик» — ведь это значит расписаться в бедности. Но, думается, как раз в этом все и дело. Заранее извиняясь перед Скалозубом в том, что вечер будет скромный, «под фортепьяно», и немноголюдный, Софья должна была дать этому объяснение. Она говорит о трауре. Очевидно, это траур по Кузьме Петровичу, брату Максима Петровича, о котором Фамусов говорит, что он дядя (может быть, не родной — слишком велика почтительная дистанция между Фамусовым и Максимом Петровичем).

«Как,— спрашивает Н. К. Пиксанов,— режиссеру одевать Фамусова, и особенно Софью, к званому вечеру? По смыслу фразы — в траур. Но это так не вяжется с праздничным ярким тоном третьего акта...» Между тем траур, по обычаям времени, мог иметь разную степень. Для траура по дальнему родственнику в костюме могла быть только какая-то намекающая на скорбное событие деталь отделки: какая-либо черная ленточка. И балу такой траур препятствовать не мог.

На наш взгляд, подлинной причиной авторской настойчивости в отделке этой реплики послужило желание драматурга подчеркнуть невозможность для Фамусова дать большой бал из-за стесненных средств, но подчеркнуть таким образом, чтобы стало понятно, что в доме Фамусова стесняются признаться в этом.

На сцене обычно играют Фамусова важным барином. Однако некоторые противоречия с текстом пьесы, возникающие в ходе такой трактовки, приводили иногда к крайним выводам. «Фамусов,— считал автор книги о Щепкине А. А. Кизеветтер,— вовсе не истый столп родового барства, он парвеню, он барин, выслужившийся из Молчалиных, потому-то его собственная барствен-

есть накладная, ненастоящая, и перед каким-нибудь Скалозубом он суетится и лебезит уже совсем не с барственной величавостью» (Грибоедов А. С. Горе от ума. Пьеса, статьи, комментарии, с. 177). Это ошибочное заключение. Фамусов, несомненно, из родового дворянства — недаром он в родстве с Максимом Петровичем. И пост он занимает почетный — управляющий казенным местом,— достаточно значительный, по-видимому, если он может выхлопотать своему секретарю чин коллежского асессора. И все же важность Фамусова преувеличенная. Он не богат. «Слишком явные,— справедливо подчеркивает И. Н. Медведева,— даже неприличные старания Фамусова выдать Софью за Скалозуба говорят о том, что живет Фамусов едва ли по средствам. Недаром жалуется он на Кузнецкий мост и девичьи наряды. Недаром, при всем желании слыть вельможей, Фамусов не может сносно одеть свою дворню, ведь в разодранном своем локте едва ли виновен сам Петрушка» (Медведева И. «Горе от ума» А. С. Грибоедова. 2-е изд. М., 1974, с. 37). Добавим к тому же, что и гости на балу у Фамусова не из блистательных. Самые важные — захудалый князь Тугоуховский, который сам прожил все свое родовое, и Фома Фомич, чья карьера идет к закату (он переведен в Москву, то есть почти в отставку, на покой).

Однако Фамусов еще пыжится: он уверен, что в доме у него настоящий бал. Софья же втайне стыдится незатейливости этого бала.

Думается, такая трактовка образа Фамусова соответствует тексту комедии. Становится понятным, что его постоянные панегирики родовитому дворянству — это, в сущности, элегии о временах, уходящих в небытие,— недаром ему по душе «век минувший».

*Молчалин*

*Есть у меня вещицы три:*
*Есть туалет, прехитрая работа —*
*Снаружи зеркальце, и зеркальце внутри,*
*Кругом все прорезь, позолота;*
*Подушечка, из бисера узор*
*И перламутровый прибор:*
*Игольничек и ножинки, как милы!*
*Жемчужинки, растертые в белилы!*
*Помада есть для губ и для других причин,*
*С духами скляночки: резеда и жасмин.*

Это перефраз соответствующей реплики из комедии А. Шаховского. «Не любо — не слушай, а лгать не мешай» (1818). Ср.:

— Для милой вестницы у нас гостинец есть.
— А что, сударь?
— Безделка:
Сережки с жемчугом. Жемчуг хоть не зернист,
С орешек небольшой, да уж зато как чист!
И что за милая отделка!!

В данном случае показательно само направление в разработке чужой темы — оно еще в большей детализации, при которой слово приобретает поистине материальную весомость. Однако главное в другом: в комедии Шаховского этот прием выполнял ограниченное назначение создать комический эффект, который достигался тем, что гиперболическая, безудержная ложь главного героя, Зарницкого, была перенасыщена «убедительными» подробностями. С сохранением того же контраста этот прием используется иногда и в «Горе от ума», особенно в речи Загорецкого:

А знаю, помню, слышал.
Как мне не знать? Примерный случай вышел:
Его в безумные упрятал дядя плут:
Схватили, в желтый дом, и на́ цепь посадили!

В горах изранен, в лоб, сошел с ума от раны.

— Шампанское стаканами тянул.
— Бутылками-с, и пребольшими.
— Нет-с, бочками сороковыми!

Причем в соответствии с общим идейным содержанием комедии этот прием приобретает яркую сатирическую окраску. Но в целом в грибоедовской комедии у него иной, реальный смысл («три вещицы» Молчалина не выдумка, они действительно существуют). Большая сложная жизнь постоянно разлагается Грибоедовым на ряды простых, выразительных конкретных примет, что давало как бы срезы русской жизни и ее бытовой конкретности:

Когда избавит нас творец
От шляпок их! чепцов! и шпилек! и булавок!
И книжных и бисквитных лавок!

А форменные есть отлички:
В мундирах выпушки, погончики, петлички.

Перечисление, конечно, является простейшим приемом грибоедовского стиля. Необычайно расширяет со-

держание комедии и то, что поэт в совершенстве владеет «картинным» словом, умеет передавать самые отвлеченные понятия вполне ощутимо. Метафора в «Горе от ума», как правило, естественна и ненавязчива, она — в духе народных поговорок («А горе ждет из-за угла»; ср.: «беда висит над головой»). Пристрастие Грибоедова к семантически определенному слову несомненно. Особенно выразительны в комедии глаголы, которые, не теряя действенного значения, вместе с тем зачастую несут в себе качество, картину («колпел бы ты в Твери», «безродного пригрел»). Свойства глаголов в «Горе от ума» можно проиллюстрировать таким примером: слово «брать» (в различных формах) употреблено в комедии восемь раз — в семи разных значениях, причем в прямом значении — только в ремарке:

«БРАТЬ — 1. В прямом значении (II, после 489). 2. Добиваться («Брали лбом» — II, 102). 3. Нанимать, принимать на службу («Берем же побродяг» — I, 131). 4. Позволять себе («Вольности не бери» — I, 259). 5. Заступаться, ручаться («Беру под защиту» — III, 81). 6. Овладевать кем-нибудь (о чувствах) («И страх не берет» — I, 7; IV. 100). 7. Получать, выслуживать награды («Награжденья брать» — III, 197)» (Чистяков В. Ф. Словарь «Горя от ума», вып. I. Смоленск, 1939, с. 59—60).

Та же тенденция заметна и в перифразе числительных («Который час? — Все в доме поднялось»; «Скажи, который час? — Час ехать спать ложиться»).

В самом «опредмечивании» поэтического слова, в опоре его образного строя на конкретные картины жизни сказалась эстетическая позиция писателя-реалиста, поэта действительности.

*Лиза*

*Я не льщусь на интересы.*

*Интересы* (простореч.) — выгоды, приобретения.

**ДЕЙСТВИЕ III**

*Чацкий*

*А тот —*
*Хрипун, удавленник, фагот,*
*Созвездие маневров и мазурки!*

*Хрипун* — собственно, тот, «кто имеет хриплый голос» (Акад. словарь, ч. 6, с. 1189). Но в данном контексте слово это имеет особое значение.

По словам Вяземского, некий Одоевский (не князь), который «обогатил гвардейский язык многими новыми словами и выражениями», был между прочим и автором слова «хрип», которое «означало какое-то хвастовство, соединенное с высокомерием и выражаемое насильственной хриплостью голоса» (Вяземский П. А. Полное собрание сочинений, т. 8, с. 139—140). Это вполне согласуется с другими определениями, которые Чацкий дает Скалозубу: «удавленник», «фагот» (деревянный духовой инструмент с несколько гнусавым тембром). Что же касается происхождения этого «слова», то, по-видимому, Вяземский не совсем прав: слово это существовало в офицерском жаргоне издавна,— правда, несколько с другим значением. Вспоминая о кампании 1805 года, Ф. В. Булгарин замечал: «Офицеров, которые употребляли всегда французский язык вместо отечественного и старались отличиться светскою ловкостью и утонченностью обычаев, у нас называли хрипунами, оттого, что они старались подражать парижанам в произношении буквы г (grasseyer)» (Воспоминания Фаддея Булгарина. Спб., 1846, с. 140—141).

*Маневры* — учения войск в обстановке, соответствующей боевым условиям.

*Мазурка* — «живой национальный польский танец в 3/8 такта, получил название от мазуров, жителей Мазовии (на северо-востоке Польши.— *С. Ф.*). С некоторыми изменениями танец их введен во всей Европе» (Толль, т. I, с. 397). В России этот танец стал модным в начале XIX века. «Мы,— писал М. М. Муромцев,— как приезжие из Польши, завели мазурку, настоящую в четыре пары, с прихлопыванием шпорами; становились на колени, обводили кругом даму и целовали ее руку» (РА, 1890, № 1, с. 79).

*Чацкий*

*Я странен; а не странен кто ж?*
*Тот, кто на всех глупцов похож:*
*Молчалин, например...*

Тема «странного человека» в русской литературе первой трети XIX века прослежена Б. Т. Удодовым (см.: Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Художественная ин-

дивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973, с. 510—543).

В 1801 году был издан роман в письмах покончившего самоубийством на 17-м году жизни М. В. Сушкова. В предисловии издателя говорилось: «При издании сих писем мое намерение состоит в том, чтобы представить глазам общества странного молодого человека, описывающего с непонятным для меня хладнокровием собственный свой характер, почти все обстоятельства своей жизни и, наконец, смерти». Причину разлада с жизнью сам герой романа видит в следующем: «Мне скучно, мне чего-то недостает, а это что-то я едва постиг». «Испытаю,— пишет он,— перемена места не переменит ли моей скуки». В записной книжке К. Н. Батюшкова, относящейся к 1817 году, имеется такая автобиографическая заметка: «Недавно я имел случай познакомиться с странным человеком, каких много... Он служил в военной службе и в гражданской службе... Обе службы ему надоели, ибо поистине он не охотник до чинов и крестов. А плакал, когда его обошли чином и не дали креста? Как растолкуют это?.. В нем два человека... Он умеет говорить очень колко; пишет иногда очень остро насчет ближнего. Но тот человек, то есть добрый, любит людей и горестно плачет над эпиграммами черного человека... Каким странным образом здесь два составляют одно? зло так тесно связано с добром и отлично столь резкими чертами?..» «Странного человека» нарисовал и К. Ф. Рылеев в очерке «Чудак» (1821), в котором находят предвосхищение фабулы «Евгения Онегина». Герой очерка В. Ф. Одоевского «Странный человек» (1822) — в разладе с обществом, «он добивается чего-то мечтательного, едва ли существующего»; герой этот перейдет позднее в повесть Одоевского «Дни досад», которая обратила внимание Грибоедова и положила основание знакомству с Одоевским, перешедшему впоследствии в тесную дружбу.

Как убедительно показывают приведенные Б. Т. Удодовым примеры, «странный человек» стал в русской литературе первым романтическим героем, чей разлад с жизнью объяснялся прежде всего противоречивостью его натуры, устремленной от обыденного к мечтательному. С точки зрения окружающих людей он ненормален и смешон, сам же герой трагически ощущает свою непохожесть на остальных.

В творчестве Грибоедова тема «странного челове-

ка» была намечена в его ранней комедии «Притворная неверность», но только в «Горе от ума» получила вполне реалистическую трактовку: романтической устремленности к чему-то неопределенному, мечтательному нет в Чацком: разлад его с обществом имеет социальные причины.

*Чацкий*

*Есть на земле такие превращенья*
*Правлений, климатов, и нравов, и умов;*
*Есть люди важные — слыли за дураков:*
*Иной по армии, иной плохим поэтом.*
*Иной... Боюсь назвать, но признаны всем*
*светом,*
*Особенно в последние года,*
*Что стали умны хоть куда.*

Строки эти являются иронической перифразой рассуждения А. С. Шишкова (министра просвещения с 1824 года): «Французская осьмагонадесять века философия, мать французской революции, сделала везде немалые успехи, а потому думали, что она и в России досильную чуму нравов, с надежностью можно положиться. Революция значит превращение, собственно же разумеется превращение умов, то есть представление вещей навыворот, или, как говорится в народе, вверх ногами... Человек, путеводимый ими (революционными правилами. — *С. Ф.*), привыкает видеть вещи навыворот: в благонравии кажется ему буйство и в буйстве благонравие, в просвещении невежество и в невежестве просвещение, в свободе рабство и в рабстве свобода и т. д.» (Собрание сочинений и переводов Шишкова, ч. 2 с. 286).

Шишкова пугает призрак революции (фр. révolution — в буквальном переводе — «превращение»), Грибоедов же намекает на нечто противоположное — на реакцию, сменившую «в последние года» либеральные веяния первых лет царствования Александра I, и образной конкретизацией таких «превращений» в комедии становится Молчалин, благонравный раб чужих мнений, в котором, конечно же, «нет этого ума, что гений для них, а для иных чума».

*Пускай в Молчалине ум бойкий, гений смелый,*
*Но есть ли в нем та страсть? то чувство? пылкость та?*
*Чтоб кроме вас ему мир целый*

*Казался прах и суета?*
*Чтоб сердца каждое биенье*
*Любовью ускорялось к вам?*
*Чтоб мыслям были всем и всем его делам*
*Душою — вы, вам угожденье?..*
*Сам это чувствую, сказать я не могу...*

Нетрудно заметить в этом лирическом фрагменте традиционного для грибоедовской эпохи элегического мотива. Ср.:

Украсить жребий твой
Любви и дружества прочнейшими цветами,
Всем жертвовать тебе, гордиться лишь тобой,
Блаженством дней твоих и милыми очами;
Признательность твою и счастье находить
В речах, в улыбке, в каждом взоре;
Мир, славу, суеты протекшие и горе —
Все, все у ног твоих, как тяжкий сон, забыть!
Что в жизни без тебя? Что в ней без упованья,
Без дружбы, без любви — без идолов моих?..
И муза, сетуя, без них
Светильник гасит дарованья!

(Батюшков К. Н. Элегия, 1815.)

...Что, что дает любовь веселым шалунам?
Забаву легкую, минутное забвенье;
В ней благо лучшее дано богами нам
И нужд живейших утоленье!
Как будет сладко, милый мой,
Поверить нежности чувствительной подруги,
Скажу ль? все раны, все недуги,
Все расслабление души твоей больной;
Забыв и свет и рок суровый,
Желанья смутные в одно желанье слить
И на устах ее, в ее дыханье пить
Целебный воздух жизни новой!..

(Баратынский Е. А. Коншину, 1820.)

...О, как бы я желал пустынных стран в тиши,
Безвестный, близ тебя к блаженству приучаться
И кроткою твоей мелодией души,
Во взорах дышащей, безмолвствуя, пленяться.
О, как бы я желал всю жизнь тебе отдать,
У ног твоих порой для песни лиру строить,
Все тайные твои желанья упреждать
И на груди твоей главу мою покоить.
Тебе лишь посвящать, разлуки не страшась,
Дыханье каждое и каждое мгновенье
И сердцем близ тебя, друг милый, обновясь,
В улыбке уст твоих печалей пить забвенье.

(Олин В. Н. Стансы к Элизе, 1822.)

При сопоставлении с этими стихами оригинальность поэтического голоса Грибоедова проявляется вполне ощутимо. Уход в мир интимных отношений, провозглашенный как эстетический идеал, в элегической традиции также был своеобразным выражением несогласия с нормами «железного века», отброшенного за пределы поэзии. Для Чацкого этот век — реальность, и потому самое высокое чувство любви его насыщается всеми волнениями мира. И еще одно. Он и влюбленный — борец; не успокоения у ног любимой ищет он, не забвения — он считает себя обязанным быть ее защитником и опорой.

*Чацкий*

*Сатира и мораль — смысл этого всего?*
*(в сторону)*
*Она не ставит в грош его.*

. . . . . . . . . . . . .

*Чацкий*
*(в сторону)*

*Шалит, она его не любит.*

Откликаясь на комедию Грибоедова и не признавая правдоподобия поведения Чацкого, Пушкин относительно данного эпизода пьесы замечал: «Между мастерскими чертами этой прелестной комедии недоверчивость Чацкого в любви Софии к Молчалину прелестна! — и как натурально! Вот на чем должна вертеться вся комедия...» (X, 97). Показательно, что в позднейшей оценке пьесы Белинским та же недогадливость Чацкого будет поставлена в упрек драматургу.

Пушкин раньше знал Грибоедова как автора салонных комедий, и этот жанр он ценил весьма высоко. Салонная же комедия выработала особый вид сценического диалога, при котором не столь важен был прямой смысл произносимого, как всякого рода двусмысленности, приводящие к забавным нелепицам.

Вот как, например, в комедии «Взаимные испытания» (1826) Н. И. Хмельницкого ведут беседу герои о только что вышедшей из комнаты Светлане, младшей сестре графини:

Графиня
Мне кажется, успех довольно ваш хорош?

Пламирский
Мне тоже кажется.

Графиня

Помилуйте, чего же
Вам более? Вы так друг к другу оба страстны —
И женитесь?

Пламирский

Когда на это вы согласны.

Графиня

Я счастию сестры не думаю мешать.

*(Стихотворная комедия конца XVIII— начала XIX века. М.— Л., 1964, с. 416.)*

На самом же деле ни в одном слове здесь нет правды. Графиня и Пламирский любят друг друга. Светлана же любит Элединa. И весь этот диалог — только взаимные испытания.

Похвалы Софьи Молчалину, произносимые ею в легком, светском тоне, Чацкий также не принимает всерьез, видя в них «сатиру и мораль» (то есть обличение и нравоучение).

Ко времени Белинского традиция салонной комедии в русской драматургии пресеклась, и потому этот эпизод пьесы ему кажется художественно неубедительным.

*София*

*Щипцы простудит.*

*Щипцы* — прибор для завивки волос, нагреваемый при употреблении.

*«Простужать, простудить* — прохолаживать что горячее. Простудить кипяток, горячее кушанье, напиток» (Акад. словарь, ч. 5, с. 943).

*Молчалин*

*С тех пор как числюсь по Архивам,*
*Три награжденья получил.*

*«Числюсь по Архивам* — то есть по Московскому архиву старых бумаг. Числящиеся там, согласно приказу 1811 г., могли заниматься делопроизводством в других департаментах или у частных лиц, готовя бумаги к сдаче в архив» (Грибоедов. А. С. Сочинения в стихах. Л., 1967, с. 495. Комментарий И. Н. Медведевой).

*Молчалин*

*Да это, полно, та ли-с?*
*Татьяна Юрьевна!!! Известная,— притом*
*Чиновные и должностные —*
*Все ей друзья и все родные;*
*К Татьяне Юрьевне хоть раз бы съездить вам.*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

*Молчалин*

*Как обходительна! добра! мила! проста!*
*Балы дает нельзя богаче,*
*От рождества и до поста,*
*И летом праздники на даче.*

В ранней редакции комедии образ «государственной дамы» был обрисован еще более выразительно:

Татьяна Дмитревна!!! — ее известен дом,
Живет по старине и рождена в боярстве,
Муж занимает пост из первых в государстве,
Любезен, лакомка до вкусных блюд и вин,
Притом отличный семьянин:
С женой в ладу, по службе ею дышит,
Она прикажет, он подпишет.

(II, 162.)

Изменение текста обусловлено, по всей вероятности, цензурными соображениями.

По преданию, прототипом Татьяны Юрьевны (Дмитревны — в ранней редакции) послужила Прасковья Юрьевна Кологривова, в первом браке Гагарина, урожденная Трубецкая. Декабрист Д. И. Завалишин свидетельствовал:

«Что касается до Татьяны Юрьевны, то тут автор действительно разумел Прасковью Юрьевну К/ологривову/, прославившуюся особенно тем, что муж ее, однажды спрошенный на бале одним высоким лицом, кто он такой, до того растерялся, что сказал, что он муж Прасковьи Юрьевны, полагая, вероятно, что это звание важнее всех его титулов» (Воспоминания, с. 160—161).

Об этой же чете пишет и М. Гершензон: «Муж — надутый, тупой, бестактный: «Он без намерения делал грубости, шутил обидно и говорил невпопад» (Вигель); о нем очевидец (А. Я. Булгаков) рассказывает, что он, обругав в собрании (в 1821 г.) одного из своих това-

1/2 8 Зак. № 705

рищей по директорству дураком, затем оправдывался так: ясно ведь, что я пошутил; ссылаюсь на товарищей: ну, может ли быть дураком тот, у кого 22 тысячи душ? — Ни дать ни взять, как у Грибоедова:

В заслуги ставили им души родовые.

Жена была «смолоду взбалмошная», веселая и живая, и еще в двадцатых годах, несмотря на свои 60 лет, любительница забав и развлечений; ее частые балы славились по Москве богатством и многолюдством» (Гершензон, с. 85).

Ю. Н. Тынянов, анализируя сюжет «Горя от ума», подчеркивает в нем постоянный мотив «женской власти»:

«В мертвой паузе общества и государства эта «женская власть» имела свою иерархию. Молчалин говорит о Татьяне Юрьевне, которая, воротясь из Петербурга, рассказывала про связи Чацкого с министрами, потом про его разрыв. Влияние женщин в разговоре Молчалина с Чацким вырастает в полное подобие женской власти, самой высокой: «Чиновные и должностные — Все ей друзья и все родные». Чацкий, который едет к женщинам не за покровительством, уже непонятен.

Действующие лица комедии, обладающие влиянием на всю жизнь, деятельность, обладающие властью, — женщины, умелые светские женщины. Порочный мир Александра, не уничтожившего рабства народа, одержавшего историческую победу в Отечественную войну 1812 г., — этот мир проводится в жизнь Софьей Павловной и Натальей Дмитриевной. И если Софья Павловна воспитывает для будущих дел Молчалина, то Наталья Дмитриевна, сделавшая друга Чацкого, Платона Михайловича Горичева своим «работником» на балах, преувеличенными, ложными заботами о его здоровье, уничтожает самую мысль о военной деятельности, когда она понадобится. Так готовятся новые кадры бюрократии» (Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 372—376).

### ЯВЛЕНИЕ IV

*Вечер. Все двери настежь, кроме в спальню к Софии. В перспективе раскрывается ряд освещенных комнат, слуги суетятся; один из них, главный, говорит.*

Исследуя композицию «Горя от ума», Н. К. Пиксанов заметил: «Относительно архитектоники третьего действия достойна внимания одна особенность. Этот акт легко расчленяется на два действия, или картины. Одну часть образуют первые три явления (с. 1—220). Они отделяются от остального текста не только особой большой ремаркой: «Вечер. Все двери настежь — и пр.», но также и по смыслу: первая часть целостна как попытка Чацкого объясниться с Софьей, вторая (с. 221—638) дает картину бала. Если бы третье действие разделить на два, получилась бы классическая пятиактная комедия» (П и к с а н о в, с. 282—283).

Более точно анализирует план комедии Грибоедова Д. А. Омарова, которая отталкивается от классической трактовки «Горя от ума» И. А. Гончаровым: «Две комедии как будто вложены одна в другую: одна, так сказать, частная, мелкая, домашняя, между Чацким, Софьей, Молчалиным и Лизой; это интрига любви, вседневный мотив всех комедий. Когда первая прерывается, в промежутке является неожиданно другая, и действие завязывается снова, частная комедия разыгрывается в общую битву и связывается в один узел» (Г о н ч а р о в И. А. Собрание сочинений, т. 8, с. 35).

В самом деле двухчастное деление мы наблюдаем в каждом действии пьесы. В первом акте рубежом двух картин служит явление 7, когда с появлением Чацкого комедия насыщается общественной тематикой, в отличие от первых явлений, представляющих собою «любовную комедию» Софьи и Молчалина. Во втором акте, в начале которого тема барской Москвы углубляется в споре Чацкого с Фамусовым, поворот в действии наступает также в явлении 7, когда в комнату вбегает Софья с известием о падении Молчалина с лошади. В третьем акте картина московского бала сменяет камерные сцены первых трех явлений. Наконец в четвертом акте пауза в действии наступает с разъездом гостей с бала в конце 9-го явления. («Последняя лампа гаснет,— помечено в ремарке.— На сцене ни души»); последние явления проясняют для Чацкого и Софьи их любовные заблуждения.

«Основным принципом общего плана пьесы Грибоедова,— пишет Д. А. Омарова,— является закон художественной симметрии.

В комедии четыре действия, и прежде всего она делится на две половины, которые находятся в диалекти-

ческой взаимосвязи друг с другом. В первой половине преобладает комедия, основанная на любовной интриге (и потому первые два действия «мало населены»), во второй — общественная комедия, но обе комедии не обособлены, а тесно переплетаются. Общественная тема — столкновение Чацкого с фамусовской Москвой — намечается в первом действии. Те же этапы развития проходит и любовная интрига; при этом ее «центр тяжести» лежит в первых двух действиях пьесы — они перенасыщены интригующими каждого из героев сомнениями: «Который же из двух?» ...Тут же строится и комический треугольник, вносящий дополнительные забавные недоразумения: Фамусов — Лиза — Молчалин; впрочем, как выясняется в конце второго действия, и тут двум неудачливым соперникам противостоит третий — Петруша.

В свою очередь, каждое действие делится на две относительно самостоятельные картины, причем в обеих половинах пьесы «по краям» находятся «любовные» картины, а в центре — «общественные»...

Таким образом, общий план пьесы классически строен; в основе его — сопоставление любовной драмы и общественной трагедии Чацкого, которые, конечно, взаимодействуют и взаимопроникают, но в то же время и ритмично чередуются, подобно рифмам при кольцевой рифмовке в двух четверостишиях» (Творчество, с. 46—51).

*Столы для карт, мел, щеток и свечей!*

*Мел* — мелки для записей на карточных столах; *щетки* — для стирания записей на сукне карточных столов. Ср. в повести Пушкина «Выстрел»: «Сильвио взял мел и уравнял счет по своему обыкновению. Офицер, думая, что он ошибся, пустился в объяснения. Сильвио молча продолжал метать. Офицер, потеряв терпение, взял щетку и стер то, что казалось ему напрасно записанным» (VI, 59).

*Наталья Дмитриевна*

*Когда бы службу продолжал,*
*Конечно, был бы он московским комендантом.*

*Московский комендант* — лицо, в ведении которого находились Кремль и дворцы.

*Чацкий*

*Забыт шум лагерный, товарищи и братья?*

На лето войска в начале XIX века выводились за город для учений. Офицеры, в городе жившие обычно на частных квартирах и являвшиеся в полк только на дежурство, летом постоянно были вместе.

П л а т о н  М и х а й л о в и ч

*Нет, есть-таки занятья:*
*На флейте я твержу дуэт*
*А-мольный...*

*A-moll* — минорная тональность с тоникой ля, то же, что и ля минор. Комический оттенок упоминанию о музыкальных занятиях Платона Михайловича придает не только его пятилетняя приверженность к одной пьесе, но и то, что это *дуэт,* который он твердит в одиночестве. В этой детали, однако, имеется и другой ассоциативный смысл. Вспомним, что комедия начинается с музыкального дуэта (фортепьяно с флейтой) в исполнении Софьи и Молчалина. Таким образом намечается параллель между этой любовной парой и Горичевыми. Смысл этого сопоставления в том, что отношения со своим избранником Софье рисуются в идеале как отношения между этими супругами («Муж-мальчик, муж-слуга из жениных пажей — Высокий идеал московских всех мужей»). На таких же ролях и муж Татьяны Юрьевны.

Н а т а л ь я  Д м и т р и е в н а

*Платон Михайлыч мой к занятьям склонен разным,*
*Которых нет теперь,— к ученьям и смотрам,*
*К манежу...*

*Смотр* — совершаемое в торжественной обстановке знакомство высшего командования с состоянием войск.

*Манеж* (фр. manège ) — специальное место или здание для верховой езды.

*Все рюматизм и головные боли.*

*Рюматизм* — то есть ревматизм; употребленная Натальей Дмитриевной форма типична для языка дворянских кругов начала XIX века.

Ч а ц к и й

*А кто, любезный друг, велит тебе быть праздным?*
*В полк, эскадрон дадут. Ты обер или штаб?*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

8 Зак. 705

*...Не в прошлом ли году, в конце,*
*В полку тебя я знал?*

Упоминание Чацкого о встрече с Платоном Михайловичем в конце прошлого года неоднократно останавливало внимание комментаторов комедии, которые или объявляли это место очевидным просчетом драматурга, или же пытались объяснить, каким образом могли они встречаться за границей. По мнению М. В. Нечкиной, «слова Чацкого Платону Михайловичу: «Не в прошлом ли году, в конце, В полку тебя я знал» — ни в малейшей степени не противоречат заграничному пребыванию Чацкого, ибо вся русская армия в это время была за границей и было бы, наоборот, удивительно, если бы военный человек мог увидеть друга год тому назад не там, где находилась вся армия, а в глубоком российском тылу» (Нечкина, с. 282—283).

В рассуждении этом не принимается в расчет, что действие комедии происходит в 1820-х годах (ср., например, упоминание о петербургских профессорах, упражняющихся в «расколах и безверье»,— явный намек на события 1821 года), между тем как русский корпус вернулся из Франции в 1818 году после Ахенского конгресса.

На «ошибку» Грибоедова в этой строчке указал уже один из первых критиков комедии, М. А. Дмитриев в 1825 году, однако драматург не изменил упоминания о встрече именно «в прошлом году», не видя, очевидно, здесь никакого внутреннего противоречия.

Выше уже упоминалось, что в Москву Чацкий приехал вовсе не из-за границы, а из Петербурга. В Петербурге он пробыл, по всей вероятности, несколько месяцев — не случайно, что Молчалин упоминает: «Татьяна Юрьевна рассказывала что-то, из Петербурга возвратясь, С министрами про вашу связь...» Чацкий же при встрече с Платоном Михайловичем вспоминает прошлогодние осенние впечатления (ср.: «осенний ветер дуй хоть спереди, хоть с тыла»). Ничто не мешает предположению о том, что встреча эта происходила в одном из военных лагерей под Петербургом. И вовсе не обязательно, конечно, считать, что Чацкий в это время состоял на военной службе: он мог посетить в лагере своих бывших армейских товарищей. Ср., например, шутливый отчет перед Бегичевым, содержащийся

в письме Грибоедова из Петербурга от 4 сентября 1817 года (в это время драматург уже поступил на службу в Коллегию иностранных дел): «Вот перечень всего того, что со мной происходило со дня, как мы расстились в Ижорах (первая почтовая станция на петербургско-московском тракте; там стояла лагерем воинская часть Бегичева.— *С. Ф.*). Прежде всего прошу Поливанову сказать свинью. Он до того меня исковеркал, что я на другой день не мог владеть руками, а спины вовсе не чувствовал. Вот каково водиться с буйными юношами. Как не вспомнить псалмопевца: «Блажен муж, ибо не идет на совет нечестивых» (III, 123). Поливанов, упоминаемый здесь,— это один из братьев: или Иван Юрьевич (будущий декабрист), или Александр Юрьевич, служившие корнетами в Кавалергардском полку (см.: Нечкина, с. 176—177).

Хотя Чацкий и называет Платона Михайловича «другом старым» («Ба! друг старый, мы давно знакомы, вот судьба!»), это, по всей вероятности, лишь обычная приятельская формула; на самом деле Чацкий даже не помнит, в каком чине «в прошлом году, в конце» был Платон Михайлович: в обер-офицерском (то есть в младшем офицерском, до капитана включительно) или же штаб-офицерском (от майора и выше),— и опасается, не оскорбил ли он случайно воинского достоинства приятеля, «пообещав» ему только эскадрон (кавалерийское подразделение, примерно соответствовавшее роте в пехотных полках). Не может служить подтверждением давнего знакомства героя с Горичевым и то, что Чацкий знает о пятилетнем пристрастии Платона к «а-мольному дуэту»: вероятно, над этой слабостью подтрунивали постоянно сослуживцы Горичева.

Все эти объяснения могут показаться слишком сложными. Однако еще неправдоподобнее было бы предположение, что сам автор, тщательно работавший над совершенствованием текста комедии, не заметил «противоречий», бросившихся в глаза чуть ли не при первом прочтении критикам.

Не давая подробно жизнеописания ни одного из своих героев (что противоречило бы самой природе драматического произведения), Грибоедов тем не менее «для себя» имел, несомненно, представление об основных этапах их жизненных судеб, намеченных в комедии отдельными штрихами.

*И носишься на борзом жеребце.*

*Борзый* — скорый, резвый.

Наталья Дмитриевна

*Княжна Зизи! Мими!*

*Зизи, Мими, Катишь* — уменьшительные (заимствования с фр.) имена от «Зинаида», «Мария», «Катерина» (ср. у Пушкина: «Зизи — кристалл души моей», а также название повести В. Ф. Одоевского «Княжна Мими»).

1-я княжна

*Обшито бахромой.*

*Бахрома* — «род тесьмы, с одного края с мохрами». (Акад. словарь, ч. 1, с. 115).

3-я княжна

*Какой эшарп cousin мне подарил!*

4-я княжна

*Ах! да, бережевый.*

*Кузин* — двоюродный брат.

*«Эшарп* — небольшой шарф из легкой, в данном случае газовой... ткани. Модные журналы рекламировали эшарпы вплоть до конца 30-х гг. XIX в.

Их носили повязанными на шее, перекинутыми через локти, иногда в качестве пояса. Эшарпы отделывались оборками, кистями, вышивкой» (Костюм, с. 279).

*«Береж* — сорт шелковой ткани в газовой технике, т. е. при переплетении нитей утка и основы они лишь слегка соприкасаются между собой, а не плотно прибиваются друг к другу. В первой половине XIX в. береж был одной из самых дорогих тканей. «Посмотрите, посмотрите, что издерживает теперь молодая щеголиха на ветротленные бережи, марабу, блонды, а особливо на безобразные шали» — сообщалось в «Литературных листках» (1824, № 6, с. 1—2) (Костюм, с. 33).

Наталья Дмитриевна

*Нет, если б видели мой тюрлюрлю атласный!*

*«Тюрлюрлю* — длинная женская накидка без рукавов из шелковой шуршащей ткани. Собственно тюр-

люрлю — это звукоподражание, передающее шелест шелка (хлопок и шерсть не имеют таких акустических эффектов)» (Костюм, с. 242).

«Тюрлюрлю атласный,— замечает И. Н. Медведева,— поистине шедевр по той сатирической емкости, какая в этом забавном слове заключена. Речь идет об атласной накидке, которая приводит в восторг ее обладательницу, богатую барыньку Наталью Дмитриевну Горич. Эта светская дама и ее собеседницы княжны Тугоуховские и не подозревали о неприличии французского словечка «тюрлюрлю», так мило звучащего. Зато хорошо знал о многосмыслии этого уличного парижского словца сам Грибоедов (филолог, изучавший языки, доходя до их глубин). На уличном парижском жаргоне, на котором говорили «искусницы модных лавок», всучившие московской барыне вместе с новинкой парижской моды еще и парижское словцо «тюрлюрлю», слово это означало и припев старинной песенки, и гитару, под которую песенка пелась («тюрлерлет»), и шаль, под которой носила гитару уличная певица в старые времена, и, наконец, общедоступную девицу. Так что Грибоедов веселым словцом «тюрлюрлю», так сказать, пригвоздил московскую барыню-модницу тех времен, вечно болтающую по-французски, не зная как следует языка и не подозревая тем самым, что парижская светская дама не употребила бы этого веселенького словечка в светском обществе» (Медведева И. Н. «Горе от ума» А. С. Грибоедова, с. 26—27).

*Князь*

*И-хм!*

*(Отправляется, вьется около Чацкого и покашливает.)*

«Где, укажите нам, отечества отцы?» — восклицает Чацкий в монологе «А судьи кто?». Драматург наглядно представляет зрителям одного из таких «отцов». У него звучно-пародийная фамилия — «Тугоуховский», и, кроме того, он представлен в полном смысле этого слова «бессловесным». Вместе с тем этот гротесковый по своей обличительной силе образ реалистически конкретен. Сама «речь» его также имеет реальный «смысл». «Не заключается ли,— обоснованно предполагает В. А. Филиппов,— в этой ремарке («покашливает») указания Грибоедова на то, как надо произносить исполнителю роли Тугоуховского свои «хм»? Актер Сара-

товского драмтеатра Д. А. Богданов (в постановке Н. А. Слонова в 1938 году), обратив внимание на данную ремарку, убедительно ее сумел передать: его «хм» было односложным старческим покашливанием» (Филиппов Вл. Язык действующих лиц «Горя от ума».— В кн.: Грибоедов А. С. Горе от ума. Пьеса, статьи, комментарии, с. 157).

*Княгиня*

*Он камер-юнкер?*

*Камер-юнкер* — младшее придворное звание.

*Графиня-внучка*

*(вернувшись, направляет на Чацкого двойной лорнет)*

*Двойной лорнет* — «Не успели изобретательные англичане выдумать так называемый двойной лорнет, как все наши щеголи и щеголихи явились с двойными лорнетами на пальцах. Лорнет сей подобен только тем зрительной трубке, что и в нем есть два передвижных стеклышка. К металлическому основанию, на котором они движутся, прикреплено кольцо, надевающееся на палец, и я, признаюсь, считаю, что новомодные двойные лорнеты, а особливо в театре, гораздо удобнее зрительных трубок...» (Русский пустынник, или Наблюдатель отечественных нравов, 1817, с. 75—76; см. также: Баевский В. С. О театральных строфах «Евгения Онегина».— В кн.: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 206. Л., 1986, с. 147—150).

*Чацкий*

*На ком жениться мне?*

*Графиня-внучка*

*В чужих краях на ком?*
*О! наших тьма, без дальних справок,*
*Там женятся и нас дарят родством*
*С искусницами модных лавок.*

*Чацкий*

*Несчастные! должны ль упреки несть*
*От подражательниц модисткам?*
*За то, что смели предпочесть*
*Оригиналы спискам?*

*Список* — «то, что списано с какого подлинника; иначе называется противень или иностранным словом «копия» (Акад. словарь, ч. 6, с. 425—426).

В ответ на едкое замечание графини-внучки Чацкий вспоминает шутку, неоднократно повторяющуюся русскими сатириками. Еще в 1770 году Николев в «Сатире на развращенные нравы нынешнего столетия» негодовал на то, «что здесь (в Москве.— *С. Ф.*) их копии, а подлинники тамо» (в Париже.— *С. Ф.*). Герой комедии Ф. В. Растопчина «Вести, или Убитый живой» (1807) также сокрушался: «От безрассудного пристрастия и ослепления к иностранным мы обращаемся из людей в обезьяны, из господ в слуги, из русских в ничто. Этот разврат есть болезнь завозная, прилипчивая и иных у нас обезобразила так, что и узнать нельзя. А что я говорю, это правда и для ушей, и для глаз, и для души: в семье не без урода; да на что ж самому себя изуродовать и сделаться гадким списком мерзкого подлинника?» (Р а с т о п ч и н Ф. В. Ох, французы. М., 1992, с. 202).

П л а т о н  М и х а й л о в и ч

*Как эдаких людей учтивее зовут?*
*Нежнее? — человек он светский,*
*Отъявленный мошенник, плут:*
*Антон Антоныч Загорецкий.*
*При нем остерегись: переносить горазд,*
*И в карты не садись: продаст.*

Образ услужливого светского человека привлекал внимание русской сатирической литературы задолго до комедии Грибоедова. Так, например, в журнале «Вестник Европы» еще в 1809 году была опубликована заметка «Праздный человек»: «Праздный человек, по моему мнению, занят более нежели другие. Он бегал по лавкам, покупал госпоже Б** перчатки, Мондору курительный табак, Селине кружева, Селимене заказывал башмаки... Он гражданин Английского клуба, развертывает все иностранные журналы, но читает со вниманием от начала до конца одну только статью в Московских газетах о приезжающих и отъезжающих. Он чрезвычайно услужлив — для вас нанимает ложу и вам достает билет в Благородный спектакль, никто не отыщет скорее его в собрании человека, не принесет даме солопа, не проводит ее лучше и проворнее к подъезду» (Вестник Европы, 1809, ч. 44, с. 285—287).

В отличие от подобного безобидного и весьма полезного обществу добровольного помощника грибоедовский герой приобретает черты сплетника, пройдохи и политического доносчика («переносить горазд», т. е. доносить). На прототип Загорецкого было указано публично в журнале «Северный Меркурий». В качестве его назывался третьестепенный литератор Элькан, связанный с III отделением (см.: Лернер Н. С кого Пушкин списал Зарецкого.— РС, 1908, т. 133, с. 419—427).

*Час битый ехала с Покровки, силы нет...*

*Покровка* — собственно, улица, в конце Чистопрудного бульвара (в советское время — ул. Чернышевского). Однако, учитывая долгий путь Хлестовой, можно предположить, что в данном случае Грибоедов имел в виду Покровскую заставу. «К числу особенно бойких московских застав принадлежала Покровская застава. Тракт, лежащий через нее, шел на Коломну, Рязань, Козлов, Воронеж, Ростов-на-Дону и вплоть до Кавказа... К одному боку заставы примыкал Камер-Коллежский вал, ведущий к Спасской заставе, и пустырь Покровского монастыря...» (Богатырев П. И. Московская старина. Воспоминания москвичей прошлого столетия. М., 1986, с. 150—151).

*Вели их накормить ужо, дружочек мой...*

*Ужо* — «просторечие употребляемое и значит: несколько спустя» (Акад. словарь, ч. 6, с. 918).

*Хлестова*

*...мне и сестре Прасковье*
*Двоих арапченков на ярмарке достал;*
*Купил, он говорит; чай, в карты сплутовал...*

*Арап* — так в России XVIII — начала XIX века называли негров. «В многих домах (московских бар.— *С. Ф.*) были арапы и арапки, составлявшие представительность богатого барина» (Дубровин Н. Русская жизнь в начале XIX века.— РС, 1899, № 1, с. 13).

Следует обратить внимание на то, что факт, о котором буднично сообщает Хлестова — о продаже людей на ярмарке,— являлся даже в крепостнической России прямым беззаконием,— тем не менее широко распространенным.

«Правительство императора Александра обратило

внимание на открытый торг крепостными на ярмарках по следующему поводу. В палате рязанского суда было начато дело о проданных на урюпинской ярмарке поручиком Гололобовым по доверенностям Головина и его жены крепостных людей без земли и с разлучением некоторых семейств; палата решила Головиным и Гололобову «за такой торг людьми, на ярмарках производимый и в благоустроенном государстве нетерпимый, сделать в присутствии дворянского собрания выговор». Государь утвердил в 1808 году решение палаты, велел опубликовать об этом случае, повсеместно и строго подтвердить на будущее время, чтобы «люди без земли лично и поименно на ярмарках и торгах отныне впредь не были привозимы и продаваемы и чтоб никаких крепостей, ни сделок, не верющих писем на таковые продажи на ярмарках не совершать и не записывать, под опасением, что люди сим образом лично, поименно и без земли на ярмарках и торгах купленные» не только не будут признаваемы крепостными купивших их, но, по открытии такой покупки, будут причислены в казенное ведомство, а купившие их подвергнутся взысканию, назначенному законами за насильное владение людьми. Нужно заметить, впрочем, что это распоряжение не достигло своей цели и урюпинская ярмарка до самого уничтожения крепостного права была местом сбыта крестьян поодиночке, причем приобретателями являлись даже азиатские купцы» (Семевский В. И. Крестьянский вопрос в России, с. 493—494).

*Хлестова*

*Кто этот весельчак? Из звания какого?*

*София*

*Вот этот? Чацкий.*

*Хлестова*

*Ну? а что нашел смешного?*
*Чему он рад? Какой тут смех?*

Хлестова в комедии Грибоедова является своего рода Фамусовым для женской половины общества. Она властна, груба и откровенна в своих замечаниях. Выразительными штрихами драматург оттеняет и границы ее «самобытности». Когда Хлестова слышит неуместный,

как ей кажется, смех Чацкого, она прежде всего осведомляется, из какого он «звания», и, только узнав, что это «просто Чацкий», дает волю своему старческому негодованию. Выше уже говорилось, что имеются основания для отождествления Хлестовой с той тетушкой Софьи, о которой шла речь в первом действии пьесы,— особо пристрастной к французам. Очевидно, не случайно, подбирая для Хлестовой партнеров для виста, Молчалин приглашает «мосье Кока» («Спасибо, мой дружок»,— прочувствованно благодарит его барыня).

Эти детали необходимо подчеркнуть, так как в критической литературе истолкование образа Хлестовой отчасти «корректируется» героиней «Войны и мира» Толстого, Марьей Дмитриевной Ахросимовой, прообразом которой послужила (как и для Хлестовой) Наталья Дмитриевна Офросимова, острая на язык московская барыня, чей облик отражен в мемуарах многих современников. «Старуху Хлестову,— пишет один из них,— я хорошо помню: это была Наталья Дмитриевна Офросимова. Еще в 1807 году под фамилией Набатовой ее вывел граф Ф. В. Растопчин в своей комедии «Вести, или Живой покойник»; ее же, под именем Марьи Дмитриевны Ахросимовой, описал в «Войне и мире» граф Л. Н. Толстой. Офросимова была одного с нами прихода Иоанна Предтечи в старой Конюшенной; она строго блюла порядок и благочиние в церкви, запрещала разговоры, громко бранила дьячков за нестройное пение или за нерасторопность в служении; дирала за уши (как Чацкого) мальчиков, выходивших со свечами при чтении Евангелия и ходивших с тарелочкою за церковным старостой, держала в ришпекте и просвирню, подносившую ей одной большую просвирку. К кресту Офросимова всегда подходила первою; раз послала она дьячка к незнакомой ей даме, которая крестилась в перчатке, громко, на всю церковь, дав ему приказание: «Скажи ей, чтоб сняла собачью шкуру» (Стахович А. А. Клочки воспоминаний. М., 1904, с. 154. См. также: Жихарев С. П. Записки современника. Спб., 1859, т. 1, с. 210—211; Свербеев Д. Н. Записки. М., 1899, т. 1, с. 260—262); Рассказы бабушки. Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. М.—Л., 1989, с. 142).

В сатирических куплетах начала XIX века «Стихи на пруды» Офросимова характеризовалась так:

Вот и матушка родима
Афросимова бежит,
В ней ухваточка любима:
Кулаками всех дарит.

Разумеется, в образе Хлестовой Грибоедов не копирует живое лицо, а выявляет характерные черты своевольной «матери-командирши», «судьи всему», однако не безгрешной.

В романе «Война и мир» Л. Н. Толстой прорисовывает образ Ахросимовой в соответствии с иной художественной концепцией, в которой заявляется в сочувственных тонах национальная самобытность подобных натур. Ахросимовой Толстой любуется: «Ждали Марью Дмитриевну Ахросимову, прозванную в обществе terrible dragon (страшным драгуном.— *С. Ф.*), даму, знаменитую не богатством, не почестями, но прямотой ума и откровенною простотой обращения. Марью Дмитриевну знала царская фамилия, знала вся Москва и весь Петербург, и оба города, удивляясь ей, втихомолку подсмеивались над ее грубостью, рассказывали про нее анекдоты; тем не менее все без исключения уважали и боялись ее» (Толстой Л. Н. Собрание сочинений. М., 1951, т. 4, с. 72).

*Фамусов*
*(громогласно)*

*Ждем князя Петра Ильича,*
*А князь уж здесь! А я забился там, в портретной.*
*Где Скалозуб Сергей Сергеич? а?*

Вся эта фраза Фамусова, громогласно произнесенная,— самореклама: гостям объявляется, что в доме у него присутствуют князь и «не нынче-завтра генерал» Скалозуб. Словно мимоходом сообщается также и о собственной родовитости — упоминается «портретная», то есть комната, где вывешены портреты предков (правда, Фамусов по своему обыкновению тут же проговаривается: «портретная» его — по-видимому, маленькая комнатушка, в которой только и можно «забиться», да и князь, явившийся на бал, тоже из захудалых).

*Фамусов*
*(подводит к Хлестовой)*

*Моя невестушка, которой уж давно*
*Об вас говорено.*

Хлестова (сидя)

*Вы прежде были здесь... в полку... в том... в гренадерском?*

Скалозуб (басом)

*В его высочества, хотите вы сказать,*
*Ново-землянском мушкетерском.*

Хлестова

*Не мастерица я полки-то различать.*

Скалозуб

*А форменные есть отлички:*
*В мундирах выпушки, погончики, петлички.*

В списке «действующих» Хлестова обозначена как свояченица Фамусова, здесь же он рекомендует ее своей «невестушкой». Строго говоря, Фамусов не прав. *Невестка* — это жена брата, — следовательно, должна носить одинаковую фамилию с деверем (братом мужа). Свояченица же — это сестра жены, и потому имеет со свояком фамилии разные. Однако эти тонкости родства в обиходной речи сплошь и рядом размывались, так что ошибка Фамусова вполне обычна.

За *гренадера* Хлестова принимает Скалозуба по его росту. Первоначально гренадерами (фр. grenade — граната) назывались солдаты-гранатометчики, к концу XVIII века гренадеры превращаются в отборные по составу войска, род ударной пехоты. В гренадерские были преобразованы некоторые мушкетерские полки.

*Мушкетерский* (нем. Muchket) полк — пехотный полк, в котором солдаты были вооружены мушкетами, фитильными крупнокалиберными ружьями (стреляли из них с подставок).

*Его высочество* — титул великих князей. Следовательно, командиром-попечителем скалозубовского полка был один из братьев Александра I: Константин Павлович, Николай Павлович (будущий император) или Михаил Павлович.

*Выпушка* — кант, обшивка по шву.

*Петличка* — нашивка на воротнике форменной одежды.

Фамусов

*Курьезный вист у нас...*

*Вист* — название карточной игры, изобретенной в Англии с весьма давних времен и рассеявшейся по всем европейским областям. Играют в вист обыкновенно четверо, двое против двоих, целою колодою карт, коих сдают каждому по 13. Главнейшее в сей игре то, чтобы сделать больше леве (взяток.— *С. Ф.*), нежели двое из противников...» (Словотолкователь, ч. 1, с. 430—431).

*Молчалин*

*Ваш шпиц — прелестный шпиц, не более наперстка;*
*Я гладил все его: как шелковая шерстка!*

*Шпиц* — комнатная собачка.

Следует обратить внимание на неслучайный в комедии параллелизм фраз: несколько выше точно так же рекомендовала Платона Михайловича Наталья Дмитриевна: «Мой муж — прелестный муж...»

*Чацкий*

*Молчалин! — Кто другой так мирно все уладит!*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
*Вы давиче его мне исчисляли свойства,*
*Но многие забыли? — да?*
*(Уходит.)*

**ЯВЛЕНИЕ 11**

*София, потом Г. Н.*

*София*
*(про себя)*

*Ах! этот человек всегда*
*Причиной мне ужасного расстройства!*

В ранней редакции явление 10 заканчивалось несколько иначе:

Чего не ожидать при нраве этом кротком,
При свойстве угождать племянницам и теткам
(*Ей на ухо.*)
О! давешнее вам так даром не пройдет.
(*Уходит.*)

(II, 176.)

Конечно, угроза Софье произносилась и в раннем варианте Чацким не всерьез (он не способен на ковар-

ную мстительность), а как бы в продолжение той игры, за которую он принял похвалы Молчалину, высказанные Софьей в начале третьего действия. Но Софье не до шуток.

Последняя фраза 10-го явления была снята Грибоедовым в окончательной редакции, вероятно потому, что она как-то оправдывала Софью в ее решимости защитить возлюбленного всеми средствами. Ход ее мыслей можно было представить так: Чацкий грозит и дальше публично насмехаться над Молчалиным, нужно ославить его сумасшедшим, и тогда его слова ни для кого не будут ничего значить.

В окончательной редакции Софья просто поддается мстительному чувству, и это существенно меняет авторскую трактовку образа. Перерабатывая текст, Грибоедов последовательно оттенял в героине отрицательные свойства, что особенно проявилось в новой редакции концовки комедии.

*София*

*Он не в своем уме.*

*Г. Н.*

*Ужли с ума сошел?*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

*Загорецкий*

*Его в безумные упрятал дядя-плут...*
*Схватили, в желтый дом, и нá цепь посадили.*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
*В горах изранен в лоб, сошел с ума от раны.*

*Графиня бабушка*

*Что? к фармазонам в клоб? Пошел он в пусурманы!*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . ;
*Тесак ему да ранец,*
*В солтаты! Шутка ли! переменил закон!*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . ;
*Ах! окаянный вольтерьянец!*

*Желтый дом* — дом умалишенных.

*В горах изранен в лоб* — имеются в виду Кавказские горы, где в то время велись военные действия.

*Фармазон* — вольнодумец (от фр. franc-maçon). Франкмасоны (свободные каменщики) — члены тайно-

го религиозного благотворительного общества, с XVIII века распространившегося по всей Европе. В 1822 году по высочайшему повелению все масонские ложи в России были закрыты.

*Бусурман* (ругат.) — иноверец.

*Тесак* — солдатское холодное оружие.

*Ранец* (нем. Ranzen) — солдатская сумка, часть походного снаряжения.

*Переменил закон* — переменил веру, отрекся от христианства.

*Вольтерьянец* — вольнодумец, последователь французского просветителя Вольтера (Мари Франсуа Аруэ, 1694—1778).

«Загорелась маленькая травка,— писал В. И. Немирович-Данченко, вскрывая динамику этих сцен комедии,— а потом огонь пошел лизать все вокруг, легкий треск перешел в зловещий глухой шум, и скоро все обращается в удушливый пожар» («Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра. М. — Пб., 1912, с. 106). Сначала обмолвка Софьи, ею, однако, не опровергнутая, затем — «убедительнейшие подробности» лгунишки Загорецкого и, наконец, религиозно-политические обвинения глухой графини как ярчайшее воплощение обскурантистской «логики» фамусовского общества.

Обратим внимание и на своеобразие речевой характеристики графини-бабушки.

«Изучение как Музейного автографа, так и Жандровского списка и Булгаринской рукописи,— считает В. А. Филиппов,— позволяет признать в речи старухи Хрюминой не старческое «шепелявленье», не «картавленье» или «косноязычие»... а своеобразие присущего ей выговора, вскрывающего иностранный акцент этой титулованной представительницы «русской» аристократии... Это не дефект ее дикции, это не какой-либо физический недостаток ее произношения, а особенность ее нерусского выговора... Не ясно ли, что графиня-бабушка «коверкает» русские слова на «немецкий лад», что она говорит с ясно выраженным немецким акцентом. (Гениальная наша актриса О. О. Садовская, замечательнейшая воплотительница образа графини-бабушки, играла ее немкой. Не коверкая слова на немецкий лад, а внося в произношение реплик немецкую мелодию речи, эта актриса, обладавшая редкостным чутьем языка, интуитивно поняла, что Хрюмина — немка.) Как это бы-

ло свойственно многим немцам, жившим в России, и в частности остзейским баронам, иногда хорошо владевшим русским языком, но так и не овладевшим русским выговором, и старуха Хрюмина не научилась правильно произносить слова на русском языке» (Филиппов Вл. Язык действующих лиц «Горя от ума», с. 164—165. См. также: Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, с. 298).

Предположение это тем более допустимо, что в своей юношеской шутотрагедии «Дмитрий Дрянской» (1809) Грибоедов, изображая столкновение немецких и русских профессоров, вносил, без всякого сомнения, в речь немцев своеобразную акцентировку, подобную той, какую мы находим в речи Вральмана в комедии Фонвизина «Недоросль»: «Три месеса ф Москфе шатался пез мест, кутшер нихте не ната. Пришло мне липо с голот мереть, липо ушитель».

*Графиня-внучка*

*Меня модисткою изволил величать!*

*Модистка* — «содержательница магазина мод или швея, в таковом магазине работающая» (Словарь академика П. И. Соколова. СПб., 1834).

*Фамусов*

*Ученье — вот чума, ученость — вот причина,*
*Что нынче пуще, чем когда,*
*Безумных развелось людей, и дел, и мнений.*

*Хлестова*

*И впрямь с ума сойдешь от этих, от одних*
*От пансионов, школ, лицеев, как бишь их,*
*Да от ланкартачных взаимных обучений.*

Как уже отмечалось выше, прибегая к перечислению, драматург обычно дает срез русской жизни в каком-либо существенном отношении. В данном случае в репликах княгини Хлестовой, Тугоуховской, Скалозуба названы почти все виды учебных заведений, существовавших в России в первой четверти XIX века.

*Пансионы* (фр. pension — букв. «плата за квартиру») представляли собой частные учебные заведения, как правило, закрытого типа. «В то время,— вспоминал современник Грибоедова,— частных пансионов было

тьма. Не было, мне кажется, не только улицы, но даже и переулка, где бы не было вывески: «Пансион для благородных детей мужского пола» или «Пансион для благородных девиц»... Гимназия в Москве была одна и далеко не в том виде, как теперь, и потому дворянство предпочитало отдавать своих детей в так называемый благородный пансион, хотя, в сущности, в них принимались всякие дети, лишь бы платили деньги. В то время в пансион без благородных детей на вывеске никто бы детей и не отдавал» (Селиванов В. В. Предания и воспоминания. Спб., 1881, с. 218). Однако наряду со множеством частных пансионов существовал в Москве и университетский благородный пансион — лучшее среднее учебное заведение в городе в то время. В 1802 году в этот пансион поступил Грибоедов (см.: Дубшан Л. С. Из московских лет Грибоедова.— В кн.: Материалы, с. 19—23). В университетском же пансионе воспитывались многие будущие декабристы: И. Г. Бурцов, Ф. Ф. Вадковский, П. П. Каверин, А. З. Муравьев, П. Г. Каховский, В. Ф. Раевский, Н. И. Тургенев и др. Вспоминая о столкновении с великим князем Михаилом Павловичем в следственном комитете в 1826 году, В. Ф. Раевский рассказывал впоследствии в письме к Батенькову: «После моих ответов на вопросы великий князь Михаил Павлович спросил у меня: «Где вы учились?» Я ответил: «В Московском благородном пансионе».— «Вот, что я говорил... эти университеты, эти пансионы!..» (Литературное наследство, т. 60, кн. 1, с. 73).

В Петербурге также имелся казенный пансион — при Педагогическом институте; воспитателем этого пансиона служил В. К. Кюхельбекер.

Первым *лицеем* (по названию рощи при храме Аполлона Ликейского близ Афин; в Древней Греции так называлось расположенное в этой роще государственное учебное заведение) в России был Царскосельский, открытый в 1811 году. В числе его первых выпускников были Пушкин, Кюхельбекер, Пущин. В одном из доносов Булгарина либеральные настроения характеризовались именно как «лицейский дух». «Молодой вертопрах,— доносил Булгарин,— должен при сем порицать насмешливо все поступки особ, занимающих значительные места, все меры правительства, знать наизусть или сам быть сочинителем эпиграмм, пасквилей и песен предосудительных на русском языке, а на французском — знать все самые дерзкие и возмутительные сти-

хи и места самые сильные из революционных сочинений. Сверх того, он должен толковать о конституциях, палатах, выборах, парламентах; казаться не верующим христианским догматам и более всего представляться филантропом и русским патриотом». (Модзалевский Б. Л. Пушкин под тайным надзором. 3-е изд. Л., 1925, с. 36).

*Ланкастерские* (Хлестова перевирает это слово и по невежеству, и по своему пристрастию к картам) школы появились в России в конце 1810-х годов. (Сообщение о введении в России ланкастерского обучения см. в газете «Северная пчела», 1816, 19 августа, № 67.) В них применялся метод английского педагога Иосифа Ланкастера (1777—1838), состоящий в том, что наиболее сильные ученики выступали в качестве помощников учителя (см.: Описание способа взаимного обучения по системам Белла, Ланкастера и др., сочинение Иосифа Гамеля. Перевел с немецкого Карл Кнаппе. Спб., 1820. См. также: Греч Н. Ланкастерские школы.— Сын отечества, 1818, ч. 47, 48). Особую роль в распространении ланкастерского обучения в России играли декабристы, используя школы для революционной пропаганды. Так, в 1822 году содержание занятий в солдатской школе взаимного обучения навлекло подозрения на В. Ф. Раевского, приведшие к его аресту. В доносе говорилось, что «для обучения солдат и юнкеров вместо данных от начальства печатных литографических прописей и разных учебных книг Раевский приготовил свои рукописные прописи, поместив в оных слова: «свобода, равенство, конституция, Квирога, Вашингтон, Мирабо» — и на уроках говорил юнкерам: «Квирога, будучи полковником, сделал в Мадриде революцию, и когда въезжал в город, то самые значительные дамы и весь народ вышли к нему навстречу и бросали цветы к ногам его». Кюхельбекер, состоявший секретарем петербургского ланкастерского общества, так объяснял позже следственному комитету причину, вызвавшую его интерес к системе взаимного обучения: «Совершенное невежество, в котором коснеют у нас простолюдины, особенно землепашцы».

В условиях аракчеевской реакции и молва о проекте «насчет лицеев, школ, гимназий», о котором с восторгом говорит Скалозуб («Там будут лишь учить по-нашему: раз, два; А книги сохранят так, для больших оказий»), и призыв Фамусова к более «радикальным» ме-

рам («Уж коли зло пресечь, Собрать все книги бы да сжечь») объективно отражали тенденцию правительственных гонений на просвещение. «Наши проповедники,— записывает в 1819 году в своем дневнике Н. И. Тургенев,— губернаторы, начальники отделений, директоры, не зная наук, но зная средства, ведущие к выгодам, восстают против просвещения. Они кричат...: сожжем все книги! Если они сходны с Библиею, то они не нужны, а если ей противны, то вредны» (см.: Нечкина, с. 363—364).

Яркой иллюстрацией духа реакционных «превращений» явилось «дело петербургских профессоров».

*Княгиня*

*Нет, в Петебурге институт*
*Пе-да-го-гический, так, кажется, зовут:*
*Там упражняются в расколах и в безверье*
*Профессоры!!*

*Педагогический институт* в Петербурге был открыт в 1804 году, в 1816 году он получил название Главного педагогического института, а в 1819-м был преобразован в университет. Не прошло и двух лет со времени открытия университета, как в главное правление училищ поступил донос от исполняющего обязанности попечителя Петербургского учебного округа Д. П. Рунича о том, что философские и исторические науки в университете преподаются в противном христианству духе. Вместе с доносом были переданы выписки из студенческих тетрадей по лекциям профессоров Германа и Арсеньева (по статистике), Галича (по философии) и Раупаха (по всеобщей истории). «Главное правление,— как говорится в протоколе его заседания,— с содроганием и крайним изумлением увидело, что в лекциях отвергается достоверность священного писания и находятся дерзкие хулы на распоряжения правительства, и, к крайнему прискорбию, убедилось в том, что сотни молодых людей под видом обучения высшим наукам систематически напитываемы были смертоносною отравою для рассеяния по всему отечеству пагубных семян неверия, богоотступничества и мятежнических правил, которые потрясли уже перед нашими глазами крепость других государств». Один из членов правления потребовал вывести вовсе из употребления все излишние науки, которые угрожают основам веры и государства.

Среди выписок «вредоносных мыслей» значились, например, следующие.

Из лекций профессора Германа:

«Монарх неограничен во власти, неограничен и в благодеяниях к своему народу; но жалко, что сие место занято не ангелом, а человеком; жалко, что его наследуют люди разных характеров; что один созидает, то другой по смерти его разрушает».

«Состояние русских крестьян показало уже, что первая причина худого состояния крестьян есть феодальная система, по коей законодатели при важнейших переменах никакого не обращали на них внимания».

«Мнение народа есть царь царей; он дает законам более или менее силы в материальном пространстве».

«Демократический образ правления имеет ту выгоду, что каждый гражданин в полном смысле может сказать: я человек».

Из лекций профессора Арсеньева:

«Народ был прежде правительства; следовательно, народ важнее правительства, и мы должны говорить о народе так, как о важнейшем предмете».

«Человек, не уверенный в полном возмездии за труд свой, вполовину не произведет того, что в состоянии сделать человек, свободный от всяких уз принуждения. Доказано, что земля, возделанная вольными крестьянами, дает обильнейшие плоды, нежели земля одинакого качества, обработанная крепостными».

Из лекций профессора Раупаха:

«...Некоторые полагали рай в Сирии, другие в Армении, иные в Месопотамии, другие в Персии, а иные в Индии полагали быть раю; священные книги прочих народов, кои остались целы, из коих отрывки только имеются, совсем не упоминают о рае. Из сего явствует, что каждый народ полагал первым рождением человека собственную свою землю».

«Всякая вера упадает со временем в той мере, как разум просвещается; что необходимо случается при умножающейся опытности».

3, 4 и 7 ноября 1821 года обвиненные в вольнодумстве профессора предстали перед судилищем в виде заседания конференции (т. е. ученого совета) университета, подвергшись унизительной процедуре ответов на письменные вопросные пункты и устному допросу, который в чрезвычайно грубой форме вел председательствующий Д. П. Рунич. Большинством голосов обвиняе-

мые были признаны виновными. Дело было передано на рассмотрение министру духовных дел и народного просвещения. «Пагубная мысль,— писал министр в своем заключении по делу, направленному в кабинет министров,— внушенная врагом рода человеческого, приписывающая установление законных властей не от бога, а народному соглашению, происходит от одного источника с неверием и вольномыслием... И науки, составленные на основании несчастного подмена божественных откровений человеческими выдумками, вопреки всякой истине и здравому смыслу, ограждаются пышными наименованиями учености, просвещения, образованности, собственных сил разума и тому подобными, свергают с человека все узы повиновения, разрывают связи общественные, искореняют алтари, ниспровергают престолы и обращают весь порядок благоустроенного общества в бурный хаос...». Комитет министров, в свою очередь, признал учение обвиняемых профессоров вредным, но разошелся во мнениях о мерах их наказания. Необъективность «расследования» дела была столь очевидной, что было принято решение рассмотреть его заново в особой комиссии. Однако комиссия эта так и не собралась. В 1827 году высочайше было повелено считать дело о профессорах оконченным (см.: Сухомлинов М. И. Исследования и статьи по русской литературе и просвещению, т. 1, с. 239—397).

*Тугоуховская*

*...У них учился наш родня,*
*И вышел! хоть сейчас в аптеку, в подмастерьи.*
*От женщин бегает, и даже от меня!*
*Чинов не хочет знать! Он химик, он ботаник,*
*Князь Федор, мой племянник.*

Под кличкой «Химик» в московском обществе был известен А. А. Яковлев, двоюродный брат А. И. Герцена. Писатель дал ему сочувственную характеристику в «Былом и думах»:

«Дяди... не называли его иначе, как «Химик», придавая этому слову порицательный смысл и подразумевая, что химия вовсе не может быть занятием порядочного человека...

После смерти отца Химик дал отпускную несчастным одалискам, уменьшил наполовину тяжелый оброк, положенный отцом на крестьян, простил недоимки и да-

ром отдал рекрутские квитанции, которые продавал им старик, отдавая дворовых в солдаты.

Года через полтора он приехал в Москву, мне хотелось его видеть, я его любил за крестьян и за несправедливое недоброжелательство к нему его дядей.

Одним утром явился к моему отцу небольшой человек в золотых очках, с большим носом, с полупотерянными волосами, с пальцами, обожженными химическими реагенциями. Отец мой встретил его холодно, колко; племянник отвечал той же монетой и не хуже чеканенной; померившись, они стали говорить о посторонних предметах с наружным равнодушием и расстались учтиво, но с затаенной злобой друг против друга. Отец мой видел, что боец ему не уступит...

Поверхностный и со страхом пополам вольтерианизм наших отцов нисколько не был похож на материализм Химика. Его взгляд был спокойный, последовательный, оконченный; он напоминал известный ответ Лаланда Наполеону. «Кант принимает гипотезу Бога»,— сказал ему Бонапарт. «Sir,— возразил ему астроном,— мне в моих занятиях никогда не случалось нуждаться в этой гипотезе» (Герцен А. И. Сочинения, т. 4, с. 110—113. См. также: Пассек Т. П. Из дальних лет. Воспоминания. М., 1963).

*Фамусов*

*...уж коли зло пресечь:*
*Забрать все книги бы, да сжечь.*

Возможно, в данном случае Грибоедов иронически переосмысляет одно из рассуждений Сократа в диалоге Платона «Федр».

«Сократ. Я слышал, что в египетском Навкратисе существовало некое тамошнее древнее божество, которому посвящена была и священная птица, называемая Ибисом; имя же самого демона Февф (Тот). Он первый изобрел число, счет, геометрию, астрономию, сверх того игры в шашки и кости, а также и письмена. Царствовал тогда в Египте Фамус... Многое, говорят, высказал он Февфу по поводу искусства и за и против; рассказывать обо всем этом было бы долго. Когда дело дошло до письмен, Февф сказал: «Изучение их, царь, сделает египтян более мудрыми и более памятливыми, ибо найдено вспомогательное средство для памяти и мудрости». Фамус сказал на это: «О великий искусник Февф...

Ведь они породят в душе научившихся им забвение, вследствие недостатка упражнения в памяти, так как благодаря доверия к письму, люди станут вспоминать извне, на основании посторонних знаков, а не изнутри, сами собою. Итак, ты изобрел вспомогательное средство не для памяти, а для припоминания. Ученикам своим ты доставляешь мудрость кажущуюся, а не истинную: став, с твоей точки зрения, многознающими без изучения, люди будут считать себя многоумными, будучи по большей части неумными, а сверх того тягостными в общежитии. Вместо мудрых они станут мнимомудрыми» (Творения Платона, т. V. Пг., 1922, с. 160—161).

*Чацкий*

*В той комнате незначащая встреча!*
*Французик из Бордо, надсаживая грудь,*
*Собрал вокруг себя род веча*
*И сказывал, как снаряжался в путь*
*В Россию, к варварам, со страхом и слезами;*
*Приехал — и нашел, что ласкам нет конца;*
*Ни звука русского, ни русского лица*
*Не встретил: будто бы в отечестве, с друзьями;*
*Своя провинция.— Посмотришь, вечерком*
*Он чувствует себя здесь маленьким царьком,*
*Такой же толк у дам, такие же наряды...*
*Он рад, но мы не рады.*

*Вече* — собрание горожан Древней Руси для обсуждения государственных и общественных дел. В проекте конституции, разработанном Н. Муравьевым, «Народное вече, состоящее из верховной думы и палаты народных представителей, облечено всею законодательною властью» (Семевский В. И. Политические и общественные идеи декабристов. Спб., 1909, с. 459).

Монолог Чацкого, обрывающий третье действие комедии и имеющий чрезвычайно важное значение для осмысления положительной программы Грибоедова, начинается традиционным, почерпнутым в русской сатирической литературе мотивом. «На сих днях,— иронически замечалось в новиковском журнале «Трутень»,— в здешний порт прибыл из Бордо корабль; на нем, кроме самых модных товаров, привезены 24 француза, сказывающие о себе, что они все бароны, шевалье, маркизы и графы... Многие из них в превеликой ссоре жили с полициею... и ради того приехали они сюда и намерены вступить в должности учителей и гофмейстеров моло-

дых благородных людей... Любезные сограждане, спешите нанимать сих чужестранцев для воспитания ваших детей! Поручайте немедленно будущую подпору государства сим побродягам и думайте, что вы исполнили долг родительский, когда наняли в учители французов, не узнав прежде ни звания их, ни поведения» (Трутень, 1769 г., 11 августа, л. XVI). Как обычно в «Горе от ума», литературная традиция, однако, преломляется через собственные жизненные наблюдения драматурга. В путевом журнале 1819 года Грибоедов описывает встречу с назойливым иностранцем в одном из персидских домов. «Разгоряченный тем, что я видел и проглотил,— пишет Грибоедов,— я перенесся за двести лет назад в нашу родину. Хозяин представился мне в виде добродушного москвитянина, угощающего приезжих из немцев, фараши (слуги.— *С. Ф.*) — его домочадцами, сам я — Олеарий. Крепкие напитки, сырые овощи и блюдца с сахарными брашнами — все это способствовало переселению мыслей моих в нашу седую старину, и даже увертливый красный человечек, который хотя и называется англичанином, а право, нельзя ручаться — из каких он, этот аноним, только рассыпался в нелепых рассказах о том, что делается за морем,— я видел в нем Маржерета, выходца при Дмитрии, прозванном Самозванцем, и всякого другого бродящего иностранца того времени, который в наших теремах пил, ел, разжигался и, возвратясь к своим, ругательством платил русским за русское хлебосольство. И эриванский Маржерет или Дурь-гиль-бред язвительно отзывается на счет персиян, которые не допускают его умереть с голоду» (III, 47).

Бытовая сценка, обрисованная в начале монолога Чацкого, становится поводом к размышлению о необходимости национального возрождения в России.

*...Я одаль воссылал желанья*
*Смиренные, однако вслух,*
*Чтоб истребил Господь нечистый этот дух*
*Пустого, рабского, слепого подражанья;*
*Чтоб искру заронил он в ком-нибудь с душой,*
*Кто мог бы словом и примером*
*Нас удержать, как крепкою вожжой,*
*От жалкой тошноты по стороне чужой.*
*. . . . . . . . . . . . . . . .*
*Воскреснем ли когда от чужевластья мод?*

*Чтоб умный, бодрый наш народ*
*Хотя по языку нас не считал за немцев.*

Осмысление проблемы национальной самобытности, как она сознательно была поставлена Грибоедовым в «Горе от ума», характерно уже для самых первых споров о комедии. Еще в 1825 году М. А. Дмитриев обвинил Чацкого в «бранчивом патриотизме» (Вестник Европы, 1825, ч. 140, № 6, с. 113), что вызвало резкое возражение близкого к декабристским кругам критика Ореста Сомова: «Всего загадочнее для меня «бранчивый патриотизм Чацкого». Любовь к отечеству, изливающаяся в жалобах на то, что многие сыны его отстали от коренных доблестей своих предков и, не достигши настоящей степени образования, заняли у иностранцев только то, что недостойно подражания: роскошь, моды и полуфранцузский тон разговора; негодование на то, что все чужеземное предпочитается всему отечественному,— вот «бранчивый патриотизм Чацкого» (Сын отечества, 1825, ч. 101, № 10, с. 191). Все критики той поры, так или иначе касавшиеся этого вопроса, обнаруживали в комедии то, что В. Ф. Одоевским названо «патриотизмом, доходящим до фанатизма» (Московский телеграф, 1825, ч. 3, № 10, с. 7), хваля или порицая это в «Горе от ума». Итог спорам такого рода подвел Н. П. Огарев в предисловии к сборнику «Русская потаенная литература» (1861): «Другая мелкая нападка критики — это на выходку Чацкого против французика из Бордо и желание перенять у китайцев «их мудрого незнанья иноземцев». Если мы вспомним тогдашнее раболепие барства перед всем иностранным, перенимание не умственной деятельности Европы, а пошлой стороны ее жизни... то выходка Чацкого и его желание сблизиться с народом вовсе не покажутся смешны и странны, а его мысль о подражании китайцам нельзя будет добросовестно принять за серьезный проект, а просто за невольно в ум пришедшее ироническое движение, как оно и есть на самом деле» (Огарев Н. П. Избранные произведения. М., 1856, т. 2, с. 478—479).

Однако полемика вокруг монолога о «французике из Бордо» не прекращалась и позже.

Пристрастные суждения критиков об этом монологе порождены тем, что здесь высказаны мысли, так или иначе волновавшие русское общество на протяжении всего XIX века,— размышления о путях развития рус-

ской культуры, о ее взаимоотношениях с западной цивилизацией.

Национальная программа, как она намечена в комедии «Горе от ума», неотделима от контекста общеполитических взглядов Грибоедова. И здесь особенно важно исторически правильно восстановить этот контекст.

Прежде всего следует напомнить учение просветителей о законах как движущей силе исторического развития государства и об их обусловленности физической средой, климатом, формирующим национальный дух. «Закон, обязывавший московитов брить бороду и укорачивать платья,— рассуждал Монтескье,— и насилие Петра I, приказывавшего обрезать до колен длинные одежды каждого, кто входил в город, были порождением тирании. Есть средства бороться с преступлениями: это наказания; есть средства для изменения обычаев: это примеры». Судя о России издалека, Монтескье писал, однако: «Преобразования облегчались тем обстоятельством, что существовавшие нравы не соответствовали климату страны и были занесены в нее смешением разных народов и завоеваниями. Петр I сообщил европейские нравы и обычаи европейскому народу с такой легкостью, которой он и сам не ожидал. Власть климата сильнее всех иных властей» (Монтескье. Избранные произведения. М., 1955, с. 416—417).

Возражая, в сущности, Монтескье, Карамзин иначе оценивал реформы Петра: «Жизнь человеческая кратка, а для утверждения новых обычаев требуется долговременность. Петр ограничил свое преобразование дворянством. Дотоле от сохи до престола россияне сходствовали между собою некоторыми общими признаками наружности и в обыкновениях: со времен Петровых высшие сословия отделились от низших, и русский земледелец, мещанин, купец увидел немцев в русских дворянах, ко вреду братского единодушия государственных сословий» (Карамзин Н. М. О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях. Берлин, 1861, с. 31). Не следует, конечно, уравнивать взгляды Грибоедова и Карамзина, в трактате которого «О древней и новой России» содержался призыв к Александру I приблизить, по возможности, законы к «нравам народным» (основа их усматривалась в христианской религии). Отталкиваясь от воззрений просветителей, от российских споров о «климате» и «законах», Грибоедов во многом их переосмысляет.

В такого рода убеждениях Грибоедов не был одинок. Недаром на следствии по делу декабристов Грибоедов признавался в том, что с членами тайных обществ он часто говорил о необходимости введения национальной одежды, а когда комиссия заинтересовалась, какая может быть в том цель, разъяснил: «Русского платья желал я потому, что оно красивее и покойнее фраков и мундиров, а вместе с этим полагал, что оно бы снова сблизило нас с простотою отечественных нравов, сердцу моему чрезвычайно любезных» (Щеголев П. Е. Грибоедов и декабристы. Спб., 1905, с. 17).

«Хвост сзади, спереди какой-то чудный выем» — так Чацкий отзывается о «шутовском» фраке.

«Фрак — мужской костюм, появившийся еще в первой половине XVIII в. в Англии, а позднее распространившийся по всей Европе. Изначально фрак предназначался для верховой езды. С этой целью полы верхней приталенной одежды отгибали назад, и наконец сложилась форма фрака — одежды, не имеющей пол, а только фалды сзади...

Модный покрой фрака в первой половине XIX в. постоянно изменялся, и эти различия хорошо прослеживаются по десятилетиям...

«Учитель лет 27-ми во фраке с высоким воротником, на рукавах пуфы, талия на затылке, фалды ниже колен» — так описал фрак 20-х гг. И. И. Панаев (Барыня, 1844)» (Костюмы, с. 250—252).

Впрочем, вопрос о русском платье ставился Грибоедовым не только декларативно. Для него характерно стремление проникнуть в тайну национальной одежды, в которой отражены не одни климатические условия, но и особый склад национального духа. Писателю был близок (в известном отношении) интерес к русской одежде драматурга А. А. Шаховского. «К этому вопросу,— свидетельствовал А. А. Ярцев,— он относился серьезно и глубоко... В письме к князю Мещерскому... он рассказывал, как еще в 10-х годах он со своим другом Олениным затевал составить русские летописные листы, с прибавкой географических карт и рисунков одежд по эпохам их изменения. «Нам хотелось,— говорит он,— представить очевидно превращение бездонного мешка с прорехами и лоскутами в хитон и хламиду, а там мало-помалу в нынешние фрак и жилет, прояснить запыленную временем плетеницу человеческих понятий» (Исторический вестник, 1883, т. 13, с. 169). «Наречия русского языка и

крестьянская одежда, где и как переменяется» — такая заметка сохранилась в грибоедовских бумагах (III, 99). Возможно, что мысль эта возникла у Грибоедова не без влияния Шаховского, но характерно, что автора «Горя от ума» интересует крестьянская одежда.

В замечании Грибоедова о крестьянской одежде важно и то, что изменение ее писатель как-то соотносит с изменением языка, то есть пытается понять ее смысл, ее обусловленность национальным духом.

С языком, со словом Грибоедов постоянно соотносил и понятие «ум». Так, характеризуя Ермолова, Грибоедов пишет: «Мало того, что умен, нынче все умны, но совершенно по-русски на все годен, не на одни великие дела, не на одни мелочи... Притом тьма красноречия, и не нынешнее отрывчатое, несвязное, наполеоновское риторство, его слова хоть сейчас положить на бумагу» (III, 35—36 — ср. в «Горе от ума» о Чацком: «говорит как пишет»). В примечаниях к «Необыкновенным похождениям Дементия Иванова Цикулина» Грибоедов также отмечает: «Представляем ее (рукопись. — *С. Ф.*) нашим читателям как удивительный пример ума и решимости простого русского народа: мы сделали весьма мало поправок в слоге, желая сохранить всю оригинальность рассказа» (III, 110—111). И конечно же, принципиально важно высказывание Чацкого об «умном, бодром народе». Несомненно, что во всех случаях речь идет не о простой смышлености, здравом смысле и т. п. Достаточно вспомнить, какое особое — «высшее» — значение придается в комедии слову «ум», чтобы в полной мере оценить продуманность и весомость этого эпитета: «умный народ».

Умными в комедии Грибоедова названы только Чацкий и народ.

*«Как европейское поставить в параллель*
*С национальным? — странно что-то!*
*Ну как перевести* мадам *и* мадмуазель*?*
*Ужли* сударыня*!!» — забормотал мне кто-то...*
*Вообразите, тут у всех*
*На мой же счет поднялся смех.*
*«*Сударыня*! ха! ха! ха! прекрасно!*
*Сударыня! Ха! ха! ха! ужасно!!» —*
*Я, рассердясь и жизнь кляня,*
*Готовил им ответ громовый;*
*Но все оставили меня.*

Краткая и энергичная декларация Чацкого о необходимости сближения с «умным народом» в конце монолога вновь сменяется жанровой сценкой и опять в ней звучат традиционные сатирические мотивы. Реакция «общества» на рассуждения Чацкого соотносится с монологом Ветромаха из комедии Я. Б. Княжнина «Чудаки»:

> Считаю наш язык за подлинный jargon,
> И экспримировать на нем всего не можно.
> Чтоб мысль свою сыскать, замучишься безбожно.
> По нужде говорю я этим языком.
> С лакеем, с кучером, со всем простым народом,
> Где думать нужды нет. А с нашим знатным родом,
> Не знав французского, я был бы дураком.
> Скажите, как бы мне влюбиться было можно?
> Je brule, je lenquis мне как бы то сказать
> Прелестной Улиньке? — неужто бы мычать:
> «Я млею, я горю!..» — fe donc...

Ветромахи благополучно перекочевали и в послепожарную Москву. В 1819 году в «Трудах Московского общества любителей российской словесности» было напечатано «Письмо неизвестной особы» (за подписью Ш-ий), где рассказывалось: «Недавно в одном из таких обществ, в котором все, кроме воздуха, выписано из Парижа, и где, забывая на время все заботы, наши щеголи и щеголихи мечтают, что они точно в Париже,— вздумал, было, я разрушить очарование, сказавши несколько слов по-русски; признаюсь, это дерзость, но что же из того вышло? Вообразите себе шумную толпу народа, на которую вдруг обрушился громовой удар; точно такое же действие произвели мои слова... По естественному порядку разговора предметом его должен был сделаться русский язык. Нужно было присутствие духа, и я со всем жаром принялся защищать его. Два или три человека пожилых лет держали мою сторону; все прочие вооружились против меня. Я начал говорить о силе нашего языка, о его величии, богатстве — меня и слушать не хотели. «К чему там сила,— говорили одни,— где должна быть нежность?» «Кто требует величия? — говорили другие.— Оно ничего не значит без приятности». «Завидный язык,— повторяли молодые люди,— на котором сам Вольтер не нашел бы сказать ни одного острого слова» (см.: П и к с а н о в Н. К. О языке «Горя от ума».— Ученые записки Ленинградского гос. университета. Серия филологических наук, 1955, вып. 25, № 200, с. 20—21).

Нельзя не заметить, что самые сокровенные свои мысли по цензурным соображениям Грибоедов прикрывает в комедии фарсовыми ситуациями, традиционными и привычными для читателя. То же мы наблюдали в монологе «А судьи кто?».

## ДЕЙСТВИЕ IV

*У Фамусова в доме парадные сени; большая лестница из второго жилья, к которой примыкают многие побочные из антресолей; внизу справа (от действующих лиц) выход на крыльцо и швейцарская ложа.*

*Сени* — помещение между жилою частью дома и крыльцом.

*Антресоли* (фр. entre-sol) — «половинный этаж, устраиваемый для хозяйственных целей в высоких комнатах» (Толль, т. I, с. 13).

*Жилье* — этаж.

*Швейцарская ложа* — каморка для швейцара (привратника).

*Наталья Дмитриевна*

*Бесценный, душечка, Попош, что́ так уныло?*

*Попош* — уменьшительное от «Платон».

*Чацкий*

*Ну вот и день прошел, и с ним*
*Все призраки, весь чад и дым*
*Надежд, которые мне душу наполняли.*
*Чего я ждал? что думал здесь найти?*
*Где прелесть этих встреч? участье в ком живое?*
*Крик! радость! обнялись! — Пустое.*
*В повозке так-то на пути*
*Необозримою равниной, сидя праздно,*
*Все что-то видно впереди*
*Светло, сине, разнообразно;*
*И едешь час, и два, день целый, вот резво*
*Домчались к отдыху, ночлег: куда ни взглянешь,*
*Все та же гладь и степь, и пусто и мертво...*
*Досадно, мочи нет, чем больше думать станешь.*

Монолог Чацкого представляет собой законченную элегию, в которой живые, непосредственные впечатле-

ния завершает обобщающий лирический пейзаж.. Русский пейзаж в поэзии Грибоедова всегда предстает северным, зимним. Ср.:

...в пучинах ледяных,
Душой алкая стран и дел иных,
Изнемогал в усилиях бесплодных...

*(Юность вещего, 1823.)*

...сном покрыто лоно нив
И небо ризой погребальной.

*(Телешовой, 1824.)*

...В их земле и свет темничный

*(Хищники на Чегеме, 1825.)*

Окрест дикие места,
Снег пушился под ногами;
Горем скованы уста,
Руки тяжкими цепями

*(Освобожденный, 1826.)*

Отсюда же в монологе о «французике из Бордо» — «наш Север».

Это след просветительского учения о климате, формирующем национальный характер, обусловливающем до некоторой степени и судьбы нации. Суровая природа, согласно этому учению, задерживая на время общественный прогресс, в то же время формирует в нации мужество, упорство в достижении целей. Следует подчеркнуть, однако, что роль главного фактора исторического движения просветители оставляли за общественным воспитанием, которое зависело от «образа правления», от «законов».

И в суровом российском пейзаже грибоедовской поэзии обычно метафорически воплощена мысль о деспотическом режиме. «Кто нас уважает,— писал он,— певцов, истинно вдохновенных, в том краю, где достоинство ценится в прямом содержании к числу орденов и крепостных рабов? Все-таки Шереметев у нас затмил бы Омира, скот, но вельможа и крез. Мученье быть пламенным мечтателем в краю вечных снегов. Холод до костей проникает, равнодушие к людям с дарованием» (III, 196).

В элегии «Ну вот и день прошел..» в комедии снова возникает тема дороги, стремления, надежд, которая входит в произведение вместе с появлением Чацкого.

Уже в первом действии пьесы он говорил, обращаясь к Софье:

Звонками только что гремя
И день и ночь по снеговой пустыне,
Спешу к вам голову сломя.
И как вас нахожу? в каком-то строгом чине!
Вот полчаса холодности терплю...

Теперь разочарование, тень которого ощущается уже при первой встрече с Софьей, становится все более гнетущим, оно насыщается не только любовными переживаниями, но и безотрадными впечатлениями от «отечества», «дым» которого оказался тягостным зловонием.

И все-таки, пережив «мильон терзаний», Чацкий не повержен и не сломлен.

Он врывается в дом Фамусова с дороги. Он покидает этот дом, снова готовый в путь: «Карету мне, карету!»

*Репетилов*

*Вот фарсы мне как часто были петы.*

*Фарс* (фр. farce — шутка) — комедийная сценка грубоватого содержания.

*...Зови меня вандалом.*

*Вандал* — невежда.

*...в опеку взят указом.*

*Опека* — надзор, учреждаемый правительством над лицом или имением.

*Репетилов*

*...Из шумного я заседанья.*
*Пожалоста, молчи, я слово дал молчать;*
*У нас есть общество, и тайные собранья*
*По четвергам. Секретнейший союз...*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . .
*Вслух, громко говорим, никто не разберет.*
*Я сам, как схватятся, об камерах, присяжных,*
*О Бейроне, ну о матерьях важных.*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . .

*Чацкий*

*Да из чего беснуетесь вы столько?*

*Репетилов*

*Шумим, братец, шумим.*

*Чацкий*

*Шумите вы? и только?*

*Репетилов*

*Не место объяснять, теперь и недосуг,*
*Но государственное дело:*
*Оно, вот видишь, не созрело,*
*Нельзя же вдруг.*

Центральной фигурой четвертого действия пьесы становится Репетилов. Он задает тон в шести (из 14) явлениях акта, около него останавливаются разъезжающиеся с бала гости, начиная с Чацкого, и из разговоров гостей с Репетиловым до Чацкого доходит сплетня о сумасшествии. Прячась от Репетилова, Чацкий задерживается в доме Фамусова позже всех и потому становится свидетелем сцены Молчалина с Лизой. Ни один из героев «Горя от ума» не высказывается так полно, как Репетилов. «...Что такое Репетилов? — удивлялся Пушкин.— В нем два, три, десять характеров. Зачем делать его гадким? довольно, что он признавался поминутно в своей глупости, а не в мерзостях. Это смирение чрезвычайно ново в театре, хоть кому из нас не случалось конфузиться, слушая ему подобных кающихся?» (X, 97). Белинский же отзывался о Репетилове как о «вечном прототипе, которого собственное имя сделалось нарицательным и который обличает в авторе исполинскую силу таланта».

Вместе с Репетиловым в комедию как будто врывается тьма людей — так густо «заселены» его монологи и так колоритно описаны им его знакомые: от князь-Григория до барона фон Клоца.

Но и это еще не все. Едва появившись на сцене, Репетилов тотчас же громогласно представляется участником «секретнейшего союза», перечисляя темы, которые служат в этом «союзе» материалом для споров. Это действительно темы важные, за каждой из них — программные положения декабристов:

*о камерах* (лат. camera — палата), то есть о парламенте, о палатах народных представителей, которые являются первейшим признаком конституционного правления;

*о присяжных* — о приводившихся к присяге лицах, заседавших в суде, то есть о демократической форме судебных заседаний;

*о Бейроне* (Байроне) — замечательном английском поэте, посвятившем свою жизнь борьбе за освобождение народов от деспотизма, участнике движения карбонариев и борьбы греческого народа против турецкого ига;

*о государственном деле* — из контекста нетрудно понять, что речь здесь идет о революционном перевороте.

Так, стало быть, шут Репетилов и его приятели представляют в комедии Грибоедова декабристов?

Первым, кто печатно пытался доказать эту мысль, был И. Д. Гарусов, который в своем издании комедии Грибоедова не только фальсифицировал текст пьесы, дополнив его безграмотными «вставками», но и «объяснил» его в многоречивом и по большей части негодном комментарии, где целый ряд ответственнейших заявлений о реальной основе пьесы дан со ссылкой на «достовернейшие слухи», никак, впрочем, не документированные. Гарусов «открыл» в князь-Григории Оболенского, в Воркулове — Якубовича, в Удушьеве — Пестеля, в Лохмотьеве — Якушкина (см.: Горе от ума, комедия в четырех действиях в стихах А. С. Грибоедова. Редакция полного текста, примечания и объяснения составлены И. Д. Гарусовым. Спб., 1875, с. 522—523). В 1886 году о насмешке Чацкого над репетиловским «секретнейшим союзом» как о подлинном отношении Грибоедова к «либералам» писал известный реакционер, издатель официозной газеты «Новое время» А. С. Суворин (Горе от ума. Комедия в четырех действиях А. С. Грибоедова. Спб., 1886, с. XXXIV), и мысль эта была «подцеплена» множеством других консерваторов, пытавшихся развести Грибоедова с декабристами.

Рецидивы подобных «трактовок», к сожалению, появляются вплоть до последнего времени, хотя их ошибочность ясна, если вспомнить восторженное отношение декабристов к комедии «Горе от ума». Мог ли А. А. Бестужев в альманахе «Полярная звезда» уверенно зачислять пьесу «в число первых творений народных», мог ли А. И. Одоевский организовывать коллективную переписку комедии для распространения ее в провинции, если бы в пьесе содержался пасквиль на тайные декабристские общества? Очевидно, что нет. А как же тогда относиться к Репетилову, к «секретнейшему союзу» его? Несомненно, так же, как относились к нему сами декабристы. «...Именно-то самые серьезные члены общества,— свидетельствует декабрист Д. И. Завалишин,— и

восставали сильнее против всех Репетиловых» (Воспоминания, с. 170).

«...Разговоры о «камерах», то есть о палатах парламента,— справедливо замечает М. В. Нечкина,— взятые сами по себе, как тема обсуждения, несомненно, относятся к числу вопросов, глубоко интересующих Грибоедова — Чацкого. Человек, возмущенный тем, что старый сословный суд неправеден («защиту от суда в друзьях нашли, в родстве»), не может не интересоваться новым, бессословным судом, то есть вопросом о присяжных заседателях. «Государственное дело», взятое в высоком и реальном составе своего содержания, глубочайшим образом интересует Грибоедова — Чацкого, только что со всей страстью спрашивавшего о качествах истинного государственного деятеля («где, укажите нам, отечества отцы?..»). То же надо сказать и о «радикальных лекарствах» против ненавистного строя. Таким образом, не задетая в репетиловских речах тематика сама по себе вызывает отрицательное отношение Чацкого,— отнюдь нет. Опошление высоких тем — вот что вызывает взрыв негодования. Темы эти, заметим, даже и охарактеризованы как выходящие за рамки репетиловского разумения; он об этих темах и слова-то путного сказать не может, в чем и признается: «Я сам, как схватятся о камерах, присяжных, о Бейроне, ну об материях важных, частенько слушаю, не разжимая губ; мне не под силу, брат; я чувствую, что глуп» (Нечкина, с. 425).

«Вечный прототип» Репетилов неоднократно возрождался в русской литературе под другими фамилиями, с иными идеями, взятыми, как всегда, напрокат, но все с тем же фамильным клеймом: «Шумим, братец, шумим».

В романе «Дым» в качестве духовного наследника Репетилова Тургенев выводит бывшего москвича, Бамбаева, «человека хорошего, из числа пустейших» (Тургенев И. С. Собрание сочинений, т. 4, с. 12).

В романе Достоевского «Преступление и наказание» продолжает репетиловский род Андрей Семенович Лебезятников: «Прикомандировался же он к прогрессу и к «молодым поколениям нашим» — по страсти. Это был один из того бесчисленного легиона пошляков, дохленьких недоростков и всему недоучившихся самодуров, которые мигом пристают к самой модной ходячей идее, чтоб тотчас же опошлить ее, чтобы мигом окарикатурить все, чему они же иногда самым искренним образом

служат» (Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. Л., 1973, т. 6, с. 279).

Нельзя не заметить, что в сатирическом тоне повествования о «современных Репетиловых» и у Тургенева, и у Достоевского звучат ноты жалости, почти сочувственной. Тот же Лебезятников в сцене ложного обвинения Сони Мармеладовой в воровстве ведет себя истинно благородно.

В таком отношении к «пошлым прогрессистам» был свой обусловленный исторический смысл. В пореформенной России вовсе не пустейшие Бамбаевы и Лебезятниковы заслуживали беспощадного разоблачения. Их убеждения были неорганичными, с чужого, так сказать, плеча, но все-таки что-то было у них за душой... Общественно опасным типом стал болтун иного рода, принципиально не имеющий никаких убеждений, «хищник», щедринский Балалайкин (кстати сказать, по щедринской иерархии типов — крестник Репетилова):

«Репетилов — ведь это что же такое? Репетилов — это идеал душевной опрятности; Репетилов — это человек без упрека... разумеется, говоря не абсолютно, а сравнительно. Репетилов легкомыслен, назойлив и даже, пожалуй, противен, но все-таки вряд ли кому из его сверстников могло прийти на мысль сказать при взгляде на него: вот человек, которого настоятельно нужно повесить. Подобный приговор был бы жесток и несправедлив, потому что преступления, совершаемые Репетиловым, таковы, что щелчок в нос служит вполне достаточною для них оценкою. Теперь сравните же... но нет! Ах, Балалайкин! если бы вы могли сделаться Репетиловым вполне — как бы это было хорошо, и как бы я был счастлив за вас!» (Салтыков-Щедрин М. Е. Полное собрание сочинений. М., 1971, т. 12, с. 199).

*Репетилов*

*Что за люди! mon cher! Без дальних я историй*
*Скажу тебе: во-первых, князь Григорий!!*
*Чудак единственный! нас со́ смеху морит!*
*Век с англичанами, вся а́нглийская складка,*
*И так же он сквозь зубы говорит,*
*И так же коротко обстрижен для порядка.*
*Ты не знаком? о! познакомься с ним.*

В эпоху всеобщей приверженности к французским модам заметно выделялись в обществе оригиналы-англо-

филы. С одним из них, графом А. П. Завадовским, Грибоедов служил вместе в Коллегии иностранных дел. «Граф Александр,— свидетельствует мемуарист,— воспитывался и первые годы молодости провел в Англии. Он так усвоил себе тамошний язык, образ мыслей и манеры, что его называли Завадовским-англичанином» (Воспоминания О. А. Пржецлавского.— РС, 1883, т. 39, с. 383—384). «Редко можно было видеть,— отзывался о нем другой современник,— фигуру страннее его и по наружности, имевшей какой-то английский склад, и по походке, и по ухваткам, и по растрепанному костюму. Он был в сущности молодец собою, но до невероятности разгульная жизнь наложила на него яркую печать» (Свидетельство М. Н. Логинова; см.: РА, 1865, стлб. 831, примеч.).

Квартира Завадовского в доме Косиковского на Невском проспекте была местом обычных кутежей и попоек «золотой молодежи»: граф проматывал огромное состояние, оставшееся ему в наследство от отца, фаворита Екатерины II. О подобных «собраниях» вспоминает и Репетилов в разговоре со Скалозубом:

У князь-Григория теперь народу тьма,
Увидишь человек нас сорок,
Фу! сколько, братец, там ума!
Всю ночь толкуют, не наскучат,
Во-первых, напоят шампанским на убой,
А во-вторых, таким вещам научат,
Каких, конечно, нам не выдумать с тобой.

За участие в дуэли с Шереметевым из-за балерины Истоминой (участником этого «дела» был и Грибоедов, стрелявшийся с секундантом Шереметева, Якубовичем) граф А. П. Завадовский был в 1818 году выслан в Англию.

*Другой — Воркулов Евдоким;*
*Ты не слыхал, как он поет? о! диво!*
*Послушай, милый, особливо*
*Есть у него любимое одно:*
*«А! нон лашьяр ми, но, но, но».*

«...весьма выразительно,— замечает В. А. Западов,— характеризует личность Евдокима Воркулова — члена «секретнейшего союза», «прогрессиста», одного из «решительных людей», его любимая ария:

А! нон лашьяр ми, но, но, но
(Ах, не оставь меня, нет, нет, нет!)

Известно, что ария эта — из оперы Галуппи на текст Метастазио «Покинутая Дидона» (1741). Следует, однако, учесть, что опера Галуппи не пользовалась успехом у серьезных ценителей музыки уже в 1765—1768 годах, когда Галуппи в качестве придворного композитора поставил ее в Петербурге. Тем более устарела она к 1820-м годам. Под пером такого знатока музыки, каким был Грибоедов — поклонник Моцарта, Бетховена, Гайдна, Вебера, упоминание арии Галуппи как любимой содержит примерно ту же иронию по отношению к персонажу, что и ария из «Днепровской русалки» в устах пушкинской Дуни:

> И запищит она (бог мой!):
> «Приди в чертог ко мне златой!..»

*(Творчество, с. 62.)*

*Репетилов*

*Левон и Боринька, чудесные ребята!*
*Об них не знаешь, что сказать;*

Написание имени «Левон» (фр. lion — лев) соответствует московской норме произношения грибоедовского времени. Ср.: «Переозду через семь дней в Леонтьевский переулок» (Из письма Д. А. Валуевой к М. А. Волковой от 1 ноября 1812 г.— Отголоски 1812—1813 гг. в письмах М. А. Волковой. М., 1912, с. 50).

Из комедии «Горе от ума» «чудесные ребята» перешли в роман Достоевского «Униженные и оскорбленные», где о них рассказывает Алеша Валковский:

«...у Кати есть два дальние родственника, какие-то кузены, Левенька и Боренька, один студент, а другой просто молодой человек. Она с ними имеет сношения, а те — необыкновенные люди!..»

И далее: «Безмыгин — это знакомый Левеньки и Бореньки и, между нами, голова, и действительно гениальная голова! Не далее как вчера он сказал к разговору: дурак, сознавшийся, что он дурак, есть уже не дурак! Какая правда! Такие изречения у него поминутно. Он сыплет истинами» (Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений, т. 3, с. 309—310).

*Репетилов*

*Но если гения прикажете назвать:*
*Удушьев Ипполит Маркелыч!!!*
*Ты сочинения его*

*Читал ли что-нибудь? хоть мелочь?*
*Прочти, братец, да он не пишет ничего;*
*Вот эдаких людей бы сечь-то,*
*И приговаривать: писать, писать, писать;*
*В журналах можешь ты, однако, отыскать*
*Его отрывок, взгляд и нечто.*
*Об чем бишь н е ч т о? — обо всем;*
*Все знает, мы его на черный день пасем.*

«Ближайшим литературным «адресатом» этого выпада,— считает В. А. Кошелев,— оказывается ходячее представление о Батюшкове. «Гений», который «не пишет ничего». После 1817 г. Батюшков ничего не опубликовал под своим именем; представление о нем как о «замолкшем» поэте печатно утвердил П. А. Плетнев в 1821 г. в элегии «Б......в из Рима». В 1823 г. уже был в состоянии психической болезни, но этот факт оставался известен лишь друзьям поэта и тщательно скрывался от литературной общественности. ...Наконец, «Отрывок, взгляд и нечто»... В традициях русской журналистики в начале 1820-х гг. довольно прочно утвердилась эта система обозначений прозаических статей. Но сама эта традиция восходила опять-таки к «Опытам в прозе» Батюшкова...

Это указание на Батюшкова было для Грибоедова очень значимым. Находившийся «в несогласии сам с собою», стремившийся и себе, и другим разъяснить сложную жизненную позицию свою — в том числе и в структуре образов «Горя от ума» — Грибоедов постоянно вынужден «отдалять» Чацкого от его мнимых сторонников, внешне на него похожих...» (К о ш е л е в В. А. А. С. Грибоедов и К. Н. Батюшков (К творческой истории комедии «Студент»).— В кн.: Материалы, с. 217—218).

Названия «сочинений» Удушьева — при всем несомненном комизме их подбора — не придуманы драматургом: это обычные «жанры» журналистики того времени. Так, в течение одного 1824 года в журнале «Сын отечества» появились следующие статьи Н. И. Греча: «Нечто о нынешней русской словесности» (ч. 91), «Взгляд на открытия и замечательнейшие произведения по части наук, искусств и словесности в 1822 году во Франции» (ч. 91, 92), «Воспоминания о Германии. Отрывок» (ч. 98).

Комическое впечатление составляет и неловко употребленная Репетиловым пословица: «Мы его на черный

день пасем»,— тем самым он предрекает приятелю роль жертвы, заодно характеризуя его скотом. Каламбурное использование пословиц вообще нередкий прием в «Горе от ума». Двусмысленно, например, выражение того же Репетилова «напоят на убой» (ср.: «накормят на убой»). Смешно в устах важного Фамусова признание: «Мечусь как словно угорелый» (ср.: «мечется, словно угорелая кошка»). Так же превосходна невольная ошибка Загорецкого: «Всех сбил я с ног» (ср.: «Сбился с ног»). Точным штрихом к образу Скалозуба является его языковая глухота: для него слова «поводья затянул» ничего, кроме конкретного смысла, не означают.

Образ Удушьева был неоднократно использован в классической русской литературе. «Удушьевские» черты специально подчеркнуты Тургеневым в Губареве («Дым»), как и Достоевским в Безмыгине («Униженные и оскорбленные»). В романе Достоевского «Бесы», насквозь пронизанном грибоедовскими мотивами (само название романа, возможно, подсказано репликой Чацкого к Репетилову: «Да из чего беснуетесь вы столько?»), черты Удушьева отразились в зловещем образе Шигалева. Под своим именем выведен грибоедовский герой Салтыковым-Щедриным в очерке «На досуге» (1877):

«Я помню: это было лет двадцать тому назад. Я сгорал жаждой подвига, который по тогдашнему времени заключался в том, чтобы такую статейку тиснуть, в которой бы не только цензура, но и сам черт ногу переломил. Но прежде нежели приступить к выполнению подвига, нужно было, чтобы кто-нибудь из старых воробьев благословил на него. В то время всех благословлял Удушьев. Его только что откуда-то возвратили, и Москва, в которой он поселился, с благоговейным вниманием прислушивалась к его речениям. Я нарочно приехал в Москву из Петербурга и не без труда добился доступа к Удушьеву. Он принял меня важно: в халате и полулежа в длинном кресле. Это был старик бодрый, громадного роста, несколько тучный и румяный; масса седых кудрей венчала его словно ореолом. В его глазах беспрерывно вспыхивал огонь («я старый крамольник,— говорил он,— хотя сознаюсь, что в настоящее время для крамольничества нет пищи!»), а говорил он плавно, размеренно, начав собеседование важным дактилем и незаметно перейдя в игривый анапест. Часто ссылался на свой «Взгляд и нечто» и, чтобы сделать

эти ссылки более доступными, подкреплял их цитатами из водевилей Репетилова. Теперь я понимаю, что в речах его ничего не было, кроме смеси самого обыкновенного риторического лганья с водевильным легкомыслием; но тогда казалось, что это именно и есть язык, приличествующий глубокому убеждению, смягченному привычками благовоспитанности. Странная вещь! этот человек довольно-таки вытерпел, многое видел в жизни, многое мог лично наблюсти — и за всем тем был до того полон отрывками из «Взгляда и нечто», что десятки лет, казалось, прошли мимо, не изменивши ни одной строки в этом загадочном profession de foi (символе веры. — *С. Ф.*)» (Салтыков-Щедрин М. Е. Полное собрание сочинений, т. 12, с. 191—192).

*Репетилов*

*Но голова у нас, какой в России нету,*
*Не надо называть, узнаешь по портрету:*
*Ночной разбойник, дуэлист,*
*В Камчатку сослан был, вернулся алеутом*
*И крепко на руку нечист;*
*Да умный человек не может быть не плутом.*
*Когда ж об честности высокой говорит,*
*Каким-то демоном внушаем:*
*Глаза в крови, лицо горит,*
*Сам плачет, и мы все рыдаем.*

Портрет этот действительно был читателями опознан возможно потому, что он уже был описан в русской литературе не единожды.

Еще в 1815 году, обращаясь к графу Ф. И. Толстому в послании «Другу-повесе», Денис Давыдов писал:

Прошу тебя забыть
Нахальную уловку,
И крепс, и понтировку,
И страсть людей губить...

Позже его же облик запечатлел в своих стихах Вяземский:

Американец и цыган!
На свете нравственном загадка,
Мятежных склонностей дурман
Или страстей кипящих схватка
Всегда из края хлещет в край,
Из рая в ад, из ада в рай!
Которого душа есть пламень,
А ум — холодный эгоист!

Под бурей рока — твердый камень,
В волненье страсти — легкий лист!

Потом он попал в эпиграмму Пушкина:

В жизни мрачной и презренной
Был он долго погружен,
Долго все концы вселенной
Осквернял развратом он.
Но, исправясь понемногу,
Он загладил свой позор,
И теперь он — слава богу —
Только что картежный вор.

Слегка перефразированная, эта эпиграмма вошла в стихотворение Пушкина «Чаадаеву», напечатанное в 1821 году.

Отчаянный бретер, презиравший всякие моральные нормы, дважды разжалованный в солдаты и вновь вернувший отчаянной храбростью офицерский чин; за непозволительное поведение во время кругосветного путешествия русских кораблей высаженный в Сан-Франциско и позже вернувшийся в Россию через Камчатку и Сибирь после многих приключений, сильно приукрашенных в его талантливых рассказах,— граф Федор Иванович Толстой был известен в обществе под именем Американца. Страстный игрок, он, по собственному признанию, увлекался за картами «привычкой исправлять ошибки фортуны».

«Буйные преступления Толстого-Американца» Герцен объяснял «удушливой пустотой и немотой русской жизни, странным образом соединенной с живостью и даже бурностью характера». Толстой-Американец послужил прототипом и для героя повести Л. Н. Толстого «Два гусара» (см.: Цявловская Т. Рисунки Пушкина. М., 1970, с. 59—65; Петрицкий В. А., Суетов Л. А. К истории одного прозвища. Ф. И. Толстой — «Американец».— Русская литература, 1987, № 2, с. 99—103).

В грибоедовском портрете Ф. И. Толстой себя узнал и остался им не вполне удовлетворенным. В списке «Горя от ума», принадлежавшем декабристу Ф. П. Шаховскому, он сделал некоторые исправления и замечания: «в Камчатку черт носил» — «ибо сослан никогда не был»; «в картишках на руку нечист» — «для верности портрета сия поправка необходима, чтоб не подумали, что ворует табакерки со стола; по крайней мере, я думал отгадать намерение автора».

*Фамусов*

*Я князь-Григорию и вам*
*Фельдфебеля в Вольтеры дам,*
*Он в три шеренги вас построит,*
*А пикните, так мигом успокоит.*

*Фельдфебель* (нем. Feldwebel) — старший унтер-офицер, обычно из старослужащих, помощник командира роты.

Тип аракчеевского служаки был непременным атрибутом российской государственности на протяжении всего XIX века. Русская классическая литература поэтому не теряла Скалозуба из вида.

Со скалозубовским клеймом на лбу появляется в комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» Крутицкий, автор «Трактата о вреде реформ вообще» (ср. весть Скалозуба о «проекте насчет лицеев, школ, гимназий»), причем скалозубовские черты в Крутицком гротесково заострены: это некий генерал-фельдфебель, не шутя «махнувший» сам в Вольтеры.

*Репетилов*

*Все служба на уме! Mon cher, гляди сюда:*
*И я в чины бы лез, да неудачи встретил,*
*Как, может быть, никто и никогда;*
*По статской я служил, тогда*
*Барон фон Клоц в министры метил,*
*А я —*
*К нему в зятья.*
*Шел напрямик без дальней думы,*
*С его женой и с ним пускался в реверси,*
*Ему и ей какие суммы*
*Спустил, что боже упаси!*
*Он на Фонтанке жил, я возле дом построил,*
*С колоннами! огромный! сколько стоил!*
*Женился наконец на дочери его,*
*Приданого взял — шиш, по службе — ничего.*

*Реверси* — «название карточной игры, в которую играют четверо полною игрою карт, выключая десяток, и в которой выигрывает тот, кто не возьмет ни одной взятки, а проигрывает тот, кто сочтет во взятках своих больше пеоней (очков. — *С. Ф.*)... Сия игра изобретена одним гиспанцем и названа реверси (фр. revers — изнанка, неудача. — *С. Ф.*) для того, что она действительно

противна всем прочим играм и в сем может служить эмблемою жизни многих вельмож, у коих целый день проходит в делании всего противного тому, что делает общество, которое трудится и имеет на все определенные часы» (Словотолкователь, ч. 3, с. 514—515).

Как обычно для поэтики «Горя от ума», в рассказе Репетилова сатирически оттеняется яркое противоречие между тем, что рассказано и как рассказано. Если первое — колоритная картина жизни в совокупности ее социально-общественных и бытовых примет, то второе — материал для характеристики персонажа.

Внесценический персонаж барон фон Клоц (немецкое Klotz — дубина, чурбан) — типичная фигура высшей российской бюрократии, вербовавшейся зачастую из иностранцев, чуждых стране, иногда даже не понимавших ее языка, не исповедовавших ее веры и подчас даже не менявших своего иностранного подданства. Каподистрии, Стурдзы, Лавали, Нессельроде, Сухтелены, Бенкендорфы занимали ключевые посты в гражданской, военной, придворной, дипломатической службах. Особое предпочтение отдавалось остзейским немцам, что породило известную всей России шутку Ермолова: когда Александр I спросил генерала, какую награду он хочет, тот попросил произвести его в немцы. О том же писал Вяземский в стихотворении «Русский бог»:

Бог бродяжных иноземцев,
К нам зашедших на порог,
Бог в особенности немцев,
Вот он, вот он русский бог.

Следует отметить в словах Репетилова и точную примету петербургского быта: в начале 1820-х годов интенсивно застраивалась набережная реки Фонтанки.

Вместе с тем повествование Репетилова в полной мере обнажает природу его «либерализма»: он буквально поставил на карту все, что имел, чтобы «вылезти в чины», и не преуспел в этом. Отсюда его недовольство...

*Секретари его все хамы, все продажны...*

Процветавшее на Руси взяточничество, лихоимство коренилось в самой ущербности всей государственной системы.

«Тогда свода законов,— свидетельствует Н. Дубровин,— не существовало и его заменяло множество указов и постановлений, изданных на отдельные случаи, не

приведенных ни в какую систему, часто противоречивших друг другу и разбросанных по разным присутственным местам. Многие указы не распубликовывались и составляли руководство только того присутственного места, коему были даны...

Как трудно было подыскать соответствующий закон, видно из того, что даже в 1828 году в сенате для обвинения подсудимого в уголовном преступлении были выписаны подходящие статьи из 1) Уложения 1649 года; 2) Воинского устава 1716 года; 3) воинских процессов 1716 года; 4) Духовного регламента; 5) высочайших указов 10 апреля 1730 года, 29 апреля 1753 года и 30 сентября 1754 года; 6) Морского устава 1720 года; 7) манифестов об осуждении Хрущова, Мировича и Пугачева; 8) Наказа комиссии Уложения; 9) манифеста 30 ноября 1806 года об образовании ополчения или милиции, 10) положения о большой действующей армии; 11) литовского статуса и 12) указа об уничтожении масонских лож и других тайных обществ.

Выписки эти, сделанные по произволу обвинителя, занимают сотни страниц, в которых трудно разобраться и с точностью определить, которая из выписанных страниц ближе подходит к данному случаю...

Без подаяния нельзя было продвинуть дело, и поголовное взяточничество существовало не только в земских судах, но и в средних и высших правительственных учреждениях... Н. М. Карамзин говорил, что если бы отвечать одним словом на вопрос, что делается в России, то пришлось бы сказать — крадут. И действительно, брали деньгами и продуктами, брали через жен, секретарей и других подставных лиц; брали губернаторы, председатели губернских правлений, гражданских и уголовных палат, брали и в сенате...

«Из доходящих к нам беспрестанно слухов,— писал император,— с сердечным соболезнованием заключаем, что пагубное лихоимство, или взятки, в империи нашей не только существуют, но даже распространяются между теми самыми, которые бы ими гнушаться и всемерно пресекать их долженствовали...»

Сенат был поставлен в крайне затруднительное положение и не представил по этому поводу никаких основательных соображений. Он сознавал, что болезнь эта настолько всосалась в правительственную машину, что искоренить ее одним росчерком пера или одними указами было невозможно...

«Приказным во всех правительственных местах,— говорил Н. Каховский,— человеколюбие требует не воспрещать брать взятки, или без них они умрут с голоду. Может ли человек содержать себя тридцатью или сорока рублями в год жалованья — а есть оклады и того менее — и можно ли на эту сумму иметь квартиру, пищу и пристойную одежду?..» (РС, 1899, № 4, с. 53—60).

*Сейчас столкнулись мы; тут всякие турусы,*
*И дельный разговор зашел про водевиль.*

*Турусы* — «в просторечии значит враки, пустые рассказы. Насказал турусов» (Акад. словарь, ч. 6, с. 813).

*Водевиль* (фр. vaudeville) — небольшая комедия с куплетами и танцами.

*Мы с ним... у нас... одни и те же вкусы.*

В образе Репетилова пародийно отражены судьба и характер Чацкого, вплоть до отдельных деталей. Чацкий «славно пишет, переводит»,— Репетилов «лепит» вшестером водевильчик. Чацкий был «с министрами в связи», «потом разрыв»,— Репетилов «зять министра» и также в ссоре со своим тестем. Между прочим, и появление («при самом входе падает со всех ног») и исчезновение Репетилова со сцены («Поди, сажай меня в карету. Вези куда-нибудь») пародийно соответствует тому, как врывается на сцену и покидает ее Чацкий («Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног», «Карету мне, карету»).

Трагикомическое противостояние героя-идеолога и его шутовской копии, «личности и личины, индивидуальности и подражательности, свободной мысли и следования трафаретам» (Дурылин Н. С. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1940, с. 119—120) будет дано вслед за Грибоедовым и другими русскими писателями (ср.: Печорин и Грушницкий, Базаров и Аркадий Кирсанов, Ставрогин и Петр Верховенский).

Княгиня

*...Я думаю, он просто якобинец,*
*Ваш Чацкий!!!*

*Якобинец* — то есть член Якобинского клуба, наиболее революционной организации во время французской революции XVIII века, современниками которой было

старшее поколение Тугоуховских. «...Смешение в одной и той же среде,— замечал Алексей Веселовский,— но у людей разных поколений, боязни «фармазонов», «вольтерьянцев», «якобинцев» и «карбонариев» — одно из тонких наблюдений Грибоедова над современной ему Москвой» (Веселовский Алексей. Западное влияние в новой русской литературе. 5-е изд., М., 1916, с. 145). С другой стороны, в ругательствах московских бар своеобразно отразилось новое качество «века нынешнего», воспитавшего Чацких,— повсеместное и постоянное стремление передовых людей к революционным преобразованиям.

*Чацкий*

*Поверили, глупцы, другим передают,*
*Старухи вмиг тревогу бьют —*
*И вот общественное мненье!*

*Общественное мнение* — одна из основных категорий учения просветителей, согласно которому уровень исторического прогресса определялся тем, насколько разумны господствующие в обществе идеи. Формирование общественного мнения просветители ставили в зависимость от образа правления и господствующих законов. «Самые действительные наставники народов,— писал в «Русской правде» П. И. Пестель,— суть законы государственные: они образуют и, так сказать, воспитывают народы и по ним нравы, обычаи, понятия, вид свой и деятельность свою получают. От них исходит направление умов и волей, и потому утвердительно сказать можно, что политические и гражданские законы соделывают народы таковыми, каковыми они суть» (Избранные... произведения декабристов, т. 2, с. 123).

С другой стороны, общественное мнение, даже в деспотическом государстве, могло изменяться под влиянием распространения «истинного просвещения». Декабристский Союз благоденствия, образованный в 1818 году, ставил главной своей задачей формирование общественного мнения всеми доступными способами; распространением познаний, поощрением и развитием искусства «высокого и к добру увлекающего», личным примером членов Союза, даже личными знакомствами. «В это время,— вспоминал И. Якушкин,— главные члены Союза благоденствия вполне ценили предоставленный им способ действия посредством слова истины, они

верили в его силу и орудовали успешно. Влияние их в Петербурге было очевидно» («Избранные... произведения декабристов, т. 1, с. 114—115). Однако подобный энтузиазм держался недолго. Усиление правительственной реакции со всей очевидностью обнаружило неэффективность мирных средств воздействия на власть, и это послужило главной причиной реорганизации ранних декабристских обществ и перехода к революционным методам борьбы.

*Лиза*

*Пригож и мил, кто не доест*
*И не доспит до свадьбы.*

Здесь перефразирована пословица «Кто хочет жениться, тому всю ночь не спится».

Пословицы вообще часто служат моделью (звуковой, синтаксической, смысловой) для афористических выражений, которые составляют яркую примету грибоедовского стиля. Ср:

| | |
|---|---|
| Ах! Злые языки страшнее пистолета. | Слово не стрела, а разит. Хоть слово не обух, а от него люди гибнут. |
| Мне в петлю лезть, а ей смешно. | Тебе смешно, а мне к сердцу дошло. |
| Вон из Москвы! Сюда я больше не ездок. | Нет, я в Моздок не ездок. |

В других случаях пословица подразумевается как оппозиция сказанному:

| | |
|---|---|
| Грех не беда, молва нехороша. | Беда не беда, лишь бы не было греха. |
| Как платья, волосы, так и умы коротки. | Долог волос, да ум короток. |

Иногда пословица остается в подтексте:

| | |
|---|---|
| Ну, гость неприглашенный, Быть может, батюшка войдет. | Незваный гость хуже татарина. |
| А тем, кто выше, лесть как кружево плели. | Языком кружево плести. |
| А ты неисцелим, хоть брось. | Дурака учить, как мертвого лечить. |

*Молчалин*

*Мне завещал отец:*

*Во-первых, угождать всем людям без изъятья —*
*Хозяину, где доведется жить,*
*Начальнику, с кем буду я служить,*
*Слуге его, который чистит платья,*
*Швейцару, дворнику, для избежанья зла,*
*Собаке дворника, чтоб ласкова была*

Обычно строки эти сопоставляют с описанием просителей в «Житии Федора Васильевича Ушакова»: «Большая часть просителей думают и [illegible], что для достижения своей цели нужно [illegible] всех тех, кто хотя мизинцем до дела их касается; и для того употребляют [illegible], лесть, [illegible], дары, угождения и все, что [illegible]. Не только к самому тому, от кого исполнение прошения их зависит, но и ко всем его приближенным, [illegible], к секретарю его, к секретарю его секретаря, если у него оный есть, к писцам, сторожам, [illegible], [illegible], и если собака тут случится, и ту [illegible] (Радищев А. Н. Полное собрание сочинений. М.—Л., 1938, т. 1, с. 159).

Образ этот встречается и в современной Грибоедову журналистике:

«Князь

Послушай, любезный Нулиев: мне хочется сделать тебе один вопрос. Здесь церемонии не нужны; скажи мне откровенно, каким способом тебе удалось на том свете из ничего сделаться чем-нибудь?

Нулиев

Весьма легким.— Я не имел никакой природной гордости. При первом появлении моем на свет я принялся ласкать, подличать и таким образом полз да полз и наконец дополз не до чина знатного человека, но до позволения бывать в хороших обществах, оказывать всякого рода услуги своим покровительницам, переносить вести и составлять иногда партию в бостон. Мужья, для коих я казался нимало не опасным, ласкали меня из угождения своим супругам, жены любили меня по привычке. Я сделался для них так же необходим, как спальные собачки, попугаи и прочие домашние звери» (З<агоскин> М. Разговор о царстве мертвых.— Северный наблюдатель, 1817, ч. 1, № 4, с. 119).

Уже в ранней комедии «Студент», написанной в соавторстве с П. А. Катениным, Грибоедов намечал не-

которые молчалинские черты в Полюбине: на протяжении всей пьесы в молодом человеке настойчиво подчеркивалось «умение подслужиться», что даже вызывает раздражение его друга, Саблина: «Ступай и подличай!» Выражения «я только придерживался вашего мнения»; «ваши слова могут служить наставлением» типичны для Полюбина; от этого уже недалеко до молчалинского: «В мои лета не должно сметь Свое суждение иметь».

И все же тип Молчалина Грибоедов открыл только в «Горе от ума», где сатирическое изображение лицемера, преуспевающего в эпоху аракчеевской реакции (ср. девиз, начертанный на гербе Аракчеева: «Без лести предан»), неотделимо от анализа социальных условий, породивших подобный характер.

Классическая русская литература всесторонне исследовала молчалинский тип в различных исторических условиях.

Так, в романе Тургенева «Рудин» духовным наследником Молчалина является приживала Пандалевский: он «воспитывался где-то в Белоруссии, на счет благодетельной и богатой вдовы. Другая вдова определила его на службу. Вообще дамы средних лет охотно покровительствовали Константину Диомидычу. Он и теперь жил у богатой помещицы, Дарьи Михайловны Ласунской, в качестве приемыша или нахлебника. Он был весьма ласков, услужлив и втайне сластолюбив, обладал приятным голосом, порядочно играл на фортепьяно и имел привычку, когда говорил с кем-нибудь, так и впиваться в него глазами...» (Тургенев И. С. Собрание сочинений, т. 2, с. 10).

В русской литературе прослежено и исполнение пророчества Чацкого: «он дойдет до степеней известных». Тенденция к исторической перспективе типа Молчалина намечается уже в отзыве о нем Гоголя: «Молчалин... замечательный тип. Метко схвачено это лицо, безмолвное, покамест тихомолком пробирающееся в люди, но в котором, по словам Чацкого, готовится будущий Загорецкий... лгун, плут, но в то же время мастер угодить всякому сколько-нибудь значительному лицу... готовый, в случае надобности, сделаться патриотом и ратоборцем нравственности...» (Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. М., 1952, т. 8, с. 398—399). В судьбе гоголевского Чичикова эти потенциальные качества молчалинского типа получили художественное воплощение. Исходные заветы у Чичикова те же самые: «Смотри же,

Павлуша... больше всего угождай учителям и начальникам. Коли будешь угождать начальнику, то, хоть в науке не успеешь и таланту бог не дал, все пойдешь в ход и всех опередишь...» (там же, т. 6, с. 225). И первый, самый трудный свой порог в жизни Чичиков преодолевает почти по-молчалински, рассыпав любезности «в угодность дочери такого человека, который кормит и поит, а иногда и чином подарит». Однако не на путях чиновничьего благополучия настоящее призвание Чичикова: у него новый бог, и бог этот — копейка. И потому молчалинство — лишь его молодость, русская жизнь вырабатывала в Чичикове новый тип.

Иное дело — герой романа Гончарова «Обрыв», чиновник Аяков, который «строевую жизнь прошел хорошо, протерши лямку около 15 лет в канцеляриях, в должности исполнителя чужих проектов. Он тонко угадывал мысль начальника, разделял его взгляды на дело и ловко излагал на бумаге разные проекты... Менялся начальник, а с ним и взгляд на проект: Аяков работал так же ловко и умно и с новым начальником, над новым проектом — и докладные записки его нравились всем министрам, при которых он служил...

...Повыситься из статских в действительные статские, а под конец, за долговременную и полезную службу и «неусыпные труды», как по службе, так и в картах,— в тайные советники, и бросить якорь в порте, в какой-нибудь нетленной комиссии или в комитете, с сохранением окладов,— а там волнуйся себе человеческий океан, меняйся век, лети в пучину судьба народов, царств,— все пролетит мимо его, пока апоплексический или другой удар не остановит течение его жизни» (Гончаров И. А. Собрание сочинений, т. 5, с. 10).

Столь же «величественен» и герой комедии А. Н. Островского «Доходное место» Юсов, дошедший также до «степеней известных», но на вершине служебной деятельности столкнувшийся с новым Чацким, с Жадовым.

Почти невероятную умозрительно, но столь же обусловленную российской действительностью модификацию молчалинский тип претерпевает в романе Тургенева «Дым», обогатившись скалозубовскими чертами. Это генерал Ратмиров. «Валериан Александрович, по протекции попав в Пажеский корпус, обратил на себя внимание начальства — не столько успехами в науках, сколько фронтовой выправкой, хорошими манерами и благо-

правием...— и вышел в гвардию. Карьеру он сделал блестящую, благодаря скромной веселости своего нрава, ловкости в танцах, мастерской езде верхом ординарцем на параде... и наконец, какому-то особенному чувству фамильярно-почтительного обращения с высшими, грустно-ласкового, почти сиротливого прислуживания, не без примеси общего, легкого, как пух, либерализма... Этот либерализм не помешал ему, однако, перепороть пятьдесят человек крестьян в взбунтовавшемся белорусском селении, куда его послали для усмирения. Наружностью он обладал привлекательной и необычайно моложавой: гладкий, румяный, гибкий и липкий, он пользовался удивительными успехами у женщин: знатные старушки просто с ума от него сходили. Осторожный по привычке, молчаливый из расчета, генерал Ратмиров, подобно трудолюбивой пчеле, извлекающей сок из самых даже плохих цветов, постоянно обращался в высшем свете — и без нравственности, без всяких сведений, но с репутацией дельца, с чутьем на людей и пониманием обстоятельств, а главное — с неуклонно твердым желанием добра самому себе — видел наконец перед собою все пути открытыми...» (Тургенев И. С. Полное собрание сочинений, т. 4, с. 64—65).

Еще более поразительную личину носит новейший Молчалин 1870-х годов в комедии-памфлете А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», в которой необычайно сильна грибоедовская традиция. От лица «века нынешнего» в комедии выступают Городулин, Голутвин, Глумов. По грибоедовскому паспорту, Городулин не кто иной, как Репетилов («Шумим, братец, шумим!»), а Голутвин — Загорецкий («При нем остерегись: переносить горазд»). Глумов же, в глубине души считая себя Чацким, добровольно занимает место Молчалина.

Часто Глумов прямо говорит словами Молчалина. Однако это всего лишь его уловка, в мыслях своих он сохраняет иное мнение о себе, всегда готов заклеймить того же Молчалина, предстать пылким Чацким.

Глумов нередко толковался (особенно на сцене) как «падший Чацкий». Такое толкование на первый взгляд поддерживается текстом пьесы. Кем-то вроде Чацкого представляется он вначале («Что я делал до сих пор? Я только злился и писал эпиграммы на всю Москву...»), чуть ли не гневным Чацким он и сходит со сцены. Это его любимая поза. Но именно поза — не более того. Ло-

гика его характера такова, что, будучи «гением» в своем роде — «гением» приспособленчества,— он не мог претендовать на ведущую историческую роль. Сам Глумов этого не осознает. В «Бешеных деньгах» он по-прежнему тщится «сыграть комедию» с окружающими. Однако по сравнению с тем, каким мы видели его в предыдущей пьесе, Глумов потускнел во всех отношениях. Он уже не мечтает о важной государственной должности, не ведет дневника (только записную книжку, в которую заносит разные полезные сведения), эпиграммы его довольно грязного свойства, а конец его — в роли «интимного секретаря» у «одной пожилой дамы» — это то, над чем он когда-то глумился, «обольщая» Мамаеву.

Глубочайшее исследование социальной психологии Молчалиных предпринял М. Е. Салтыков-Щедрин. По щедринской классификации Молчалины представляют собой самый низший сорт «пестрых людей», то есть людей, добровольно искоренивших в себе всякое личностное начало, в угоду «сильным мира сего». «Грибоедов воспроизвел этот тип в своем бессмертном Молчалине. Это человек, в пеленках познавший натиск судьбы и потому готовый отдать себя в рабство кому угодно и куда угодно, готовый поклониться истинному богу и пустому идолу, не имея ни способности, ни навыка проникать в сущность вещей. Одно качество, которое до известной степени смягчает его суетливую готовность,— это отсутствие злонамеренности. Все в деятельности этих людей запечатлено неразумением и твердой решимостью удержать за собой тот нищенский кусок, который им выбросила судьба. Это недоразумение, эта прирожденная неосознанная приниженность спасает их от проклятий... Этим людям никогда не приходит в голову, что дети их могут ужаснуться той обстановки и тех разговоров, среди которых они выросли. Вообще никакого представления о той грызущей семейной боли, которая сторожит их впереди, они не имеют. Идут без ясно определенной цели до тех пор, пока боль сама не подкрадется и не заставит изойти кровью сердца их... В сущности, это прирожденные жертвы общественного темперамента. Общество искони воспитало в себе особую среду и заранее обрекло ее... в качестве рабов, они несут только иго апостазии, не пользуясь ее осязаемыми благами. В награду за эту отрицательную заслугу суд истории пройдет о них молчанием» (Салтыков-

Щедрин М. Е. Полное собрание сочинений, т. 16, кн. 1, с. 386—388).

Тип этот всесторонне раскрыт в специальном щедринском цикле «Господа Молчалины».

*София (вся в слезах)*

*Не продолжайте, я виню себя кругом.*
*Но кто бы думать мог, чтоб был он так коварен!*

Первоначально Софья, которой так и не суждено было в ранней редакции пьесы узнать о низости Молчалина, представала в заключительной сцене совершенно в ином свете. Она отвечала Чацкому резко и гордо:

Какая низость! подстеречь!
Подкрасться; и потом, конечно, обесславить.
Что? этим думали к себе меня привлечь?
И страхом, ужасом вас полюбить заставить?
Отчетом я себе обязана самой,
Однако вам поступок мой
Чем кажется так зол и так коварен?
Не лицемерила и права я кругом...

(II, 205.)

Пусть она заблуждалась, но ее убежденность в собственной правоте несомненно придавала бо́льшую силу ее характеру, вовсе не ординарному, почти так же выделявшемуся из толпы действующих лиц, как и Чацкий.

При переработке пьесы драматург последовательно исключал из реплик Софьи наиболее яркие штрихи, оттеняющие самобытность ее поведения.

Так, в начале пьесы в ответ на предостережение Лизы о возможной расправе Фамусова с Молчалиным Софья отвечала:

Меня к монастырю скорее заохотят.
Ах нет! Куда его, и я за ним же вслед.

(II, 114.)

В придуманном Софьей «сне» в первой редакции существовал такой эпизод:

Так будто бы середь тюрьмы
И я, и друг мой новый,
Грустили долго, долго мы.
Он все роптал на жребий свой суровый...

(II, 111—112.)

В конце второго действия на предложение сгладить впечатление ее несветского поведения Софья отвечала энергичным отказом:

Не стану лгать, не уважаю света.

(II, 151.)

Оставшийся в окончательном тексте комедии эквивалент этой реплики:

Да что мне до кого? до них? до всей вселенны?

лишь на первый взгляд схож с первоначальным вариантом — при помощи тонкой стилистической акцентировки драматург здесь подчеркнул излишнюю аффектацию фразы, которая теперь оформлена по образцу сентиментальных литературных штампов. Выразительным знаком книжности здесь является «поэтическое» слово «вселенна» (вместо обычного «вселенная»).

Характерно, что от указанной первоначальной реплики Софьи писатель отказался в ходе работы над Музейным автографом, что позволяет обнаружить — возникшую уже на ранних стадиях воплощения замысла — тенденцию к снижению образа героини.

Так что же такое Софья в пьесе Грибоедова? Пушкину она показалась начертанной неясно. Иного мнения был Вяземский: «Если искать вывески современных нравов в Софии, единственном характере в комедии, коей все прочие лица одни портреты в профиль, в бюст или во весь рост, то должно сказать, что эта вывеска — поклеп на нравы или исключение, неуместное на сцене» (Грибоедов в русской критике, с. 95). Как видим, критик считает характер Софии вполне определенным, но осуждает ее за нарушение светских норм поведения.

Отвечая на подобные обвинения, И. А. Гончаров писал: «Софья Павловна вовсе не так виновна, как кажется. Это — смесь хороших инстинктов с ложью, живого ума с отсутствием всякого намека на идеи и убеждения, путаница понятий, умственная и нравственная слепота — все это не имеет в ней характера личных пороков, а является как общие черты ее круга. В собственной, личной ее физиономии прячется в тени что-то свое, горячее, нежное, даже мечтательное. Остальное принадлежит воспитанию» (Гончаров И. А. Собрание сочинений, т. 8, с. 26).

Психологическая точность этой характеристики подтверждается анализом языка героини. По справедливому наблюдению Н. К. Пиксанова, «от материального и конкретного речь ее постоянно поднимается к отвлеченному, обобщенному. В речах ее много афористического:

«счастливые часов не наблюдают», «подумаешь, как счастье своенравно», «судьба нас будто берегла», «а горе ждет из-за угла» (Пиксанов Н. К. Грибоедов. Исследования и характеристики. Л., 1934, с. 287). Собственно, в самой обобщенности суждений Софьи нет еще ничего, особо выделяющего ее из толпы действующих лиц,— почти каждый из них апеллирует для доказательства справедливости своих мнений к каким-то общим правилам — отсюда насыщенность комедии афоризмами. Но в «отвлеченностях» Софьи нет ни невольного комизма, ни преднамеренного сарказма, они лиричны, внушают к ней невольную симпатию — в том случае, если они искренны. Однако, как отмечалось выше, Софья склонна и к излишней аффектации, к наигрышу, к сентиментальным штампам.

Заметно и то, что, несмотря на мелькающие в ее речи типично народные выражения, не они составляют основной рисунок ее словесного портрета. «Обратим внимание и на то,— замечает В. А. Филиппов,— что Софья далеко не всегда умеет для выражения своих мыслей найти нужные слова. В самом деле, она вместо «удалюсь» говорит «уклонюсь», вместо того чтобы сказать «появился предо мной» или «явился ко мне» она говорит «явился тут со мной», вместо «будьте великодушны» она говорит «явитесь великодушны», вместо «засядет на целый день» ей ничего не стоит сказать «целый день засядет», вместо «вздохнуть» — «дохнуть», вместо «не подходите» — «нейдите далее»... Найдем мы в речи Софьи ряд неправильных — не русских — оборотов: «сказать вам сон», «очень вижу», «делить смех». Зачастую она говорит тяжелым языком и строит фразу с нерусским расположением членов предложения:

> ...Молчалин за других себя забыть готов,
> Враг дерзости, всегда застенчиво, несмело...
>
> (I, 281.)

...Ряд галлицизмов в ее речи подтверждает неизбежное влияние на ее речь французского языка. Так, например, Софья говорит вместо «в довершенье чуда» — «для довершенья чуда» (французская конструкция с предлогом «pour» — pour completez le prodige»); вместо «какая низость» — «какие низости»; или, например, «вольности ты лишней не бери» — «ne rends pas trop de libirte», «веселостей искать бы мог» — «il pourrait chercher des distractions...»

А. А. Яблочкина, воплощая образ Софьи на сцене, именно так и играла ее, воспитанной французскими гувернантками и гувернерами, даже думающей на французском языке» (Филиппов Вл. Язык действующих лиц «Горя от ума», с. 154—156).

Конечно, галлицизмы мы встречаем и в речи других действующих лиц — без них не обходился язык дворянского общества, однако их концентрация в речи Софьи — результат особой установки автора, подчеркнувшей в героине — при несомненно самобытных задатках ее характера — нивелирующую силу общественного воспитания. К такому же выводу приходит и Ю. П. Фесенко, проанализировавший соотнесенность образа Софьи с другими женскими персонажами пьесы.

«Выясняется, что Софья и похожа, и не похожа на этих дам. Она не ищет выгодного брака, встречается с Молчалиным наперекор воле отца. При этом — по установленным здесь правилам — ее идеал семейной жизни требует подчиненности, обезличенности избранника... Противопоставленная женскому лагерю как индивидуальность, героиня сближается с ним как социальный тип...

Поступая наперекор моральным прописям фамусовского общества, героиня тем не менее по-своему утверждает его устои... пытаясь использовать фамусовское общество как орудие против Чацкого, она становится орудием в руках этого общества. В судьбе Софьи по-своему конкретизируется основная мысль комедии Грибоедова о необходимости бескомпромиссного выбора в борьбе за право быть личностью» (Творчество, с. 58—59).

**Фамусов**

*Ты, Филька, ты прямой чурбан,*
*В швейцары произвел ленивую тетерю...*

*Прямой* — здесь: настоящий, подлинный.
*Тетеря* (ругат.) — (тетерев) нерасторопный.

*В работу вас, на поселенье вас...*

«Во вторую половину XVIII столетия помещики получили очень широкие права относительно наказания своих крепостных: в конце царствования императрицы Елизаветы им было дозволено отправлять крепостных на поселение (в Сибирь.— *С. Ф.*), причем мужчины за-

считывались им даже за рекрут, а Екатерина II в 1865 году разрешила отдавать крепостных и в каторжную работу. Последняя прерогатива помещиков была отменена в царствование Александра I в 1809 году ...Ссылку крепостных на поселение, по желанию помещиков, государь также приказал в 1802 году остановить «впредь до повеления»... Однако, то, что было постановлено в первую половину царствования императора Александра I... впоследствии подверглось изменению... В 1823 году сенат разъяснил, чтобы губернские правления исполняли просьбы помещиков «о ссылке крепостных из людей за дурные поступки в Сибирь на поселение», не производя по этим делам никаких исследований в судебных местах. В 1824 году было еще пояснено, чтобы крепостных людей принимали для ссылки в Сибирь на поселение и без ограничения лет. Кроме права отдавать своих крепостных в каторжную работу и ссылать их на поселение, помещики получили во второй половине XVIII века возможность во всякое время отдавать их в военную службу с зачетом за рекрут во время рекрутских наборов. Право это они сохраняли и во все время царствования Александра I... Относительно крепостных, негодных к военной службе, государь в 1802 году повелел, чтобы таких людей, кроме престарелых и увечных, принимая без зачета (за рекрут.— *С. Ф.*), отсылали партиями в крепостные работы, а пока не составится партия, употребляли бы их на работу в городе» (Семевский В. И. Крестьянский вопрос в России, т. I, с. 495—498).

*Там будешь горе горевать,*
*За пяльцами сидеть, за святцами зевать.*

*Пяльцы* — рамка, куда вставляется туго натянутая ткань, по которой вышивают.

*Святцы* — месяцеслов, список святых и праздников, расположенных в календарном порядке.

Чацкий *(после некоторого молчания)*

*Не образумлюсь... виноват,*
*И слушаю — не понимаю,*
*Как будто все еще мне объяснить хотят,*
*Растерян мыслями... чего-то ожидаю.*
*(с жаром)*
*Слепец! и в ком искал награду всех трудов!*

*Спешил!.. летел! дрожал! вот счастье, думал,*
*близко.*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

*Вон из Москвы! сюда я больше не ездок.*
*Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,*
*Где оскорбленному есть чувству уголок!..*
*Карету мне, карету!*
*(Уезжает.)*

Последний монолог Чацкого дошел до нас в трех редакциях. В Музейном автографе он выглядел так:

Чацкий *(Софье)*

Я перед вами виноват.
Не знаю, почему вас с теми ставил в ряд,
Которым, впрочем, здесь найдутся сотни ровных,
Искательниц фортун и женихов чиновных,
Которым красотой едва дано расцвесть,—
Уж глубоко натвержено искусство
Не сердцем поискать, а взвесить и расчесть
И продавать себя в замужество.
Вы свыше этого. По вас такой, чтоб был
Немножко прост и очень мил,
Чтоб вы могли его и в возрасте бы зрелом
Беречь, и пеленать, и спосылать за делом,
Муж-мальчик, муж-слуга, из жениных пажей:
Высокий идеал московских всех мужей!
Но Боже мой! кого вы поискали!
Когда размыслю я, кого вы предпочли!
За что меня вы завлекли,
Повергли в бездну зол, мученья и печали!
Я сам, где я искал награду всех трудов?
Спешил, летел, дрожал, вот счастье, думал, близко.
И перед кем я давиче так страстно и так низко
Был расточитель нежных слов!!
Но верьте, с вами я горжусь моим разрывом.
А вы, сударь отец, вы, страстные к чинам:
В дворянской спеси вам желаю быть счастливым.
Я сватаньем моим не угрожаю вам.
Другой найдется благонравный
Низкопоклонник и делец,
Достоинствами наконец
Он будущему тестю равный.
Так! отрезвился я сполна
От слепоты своей, от смутнейшего сна,
Теперь мне кстати б было сряду
На дочь, и на отца,
И на любовника глупца,
И на весь мир излить всю желчь и всю досаду.
Вон из Москвы! Сюда я больше не ездок.
Бегу, не оглянусь, пущусь искать по свету,
Где для рассудка есть и чувства уголок...
Карету мне, карету.

(II, 207.)

Сохранилась и промежуточная редакция монолога, не оставшаяся, правда, целиком в авторизованных (Жандровском и Булгаринском) списках комедии, но, несомненно, написанная Грибоедовым, что подтверждается не только многочисленными ранними (1824 года) неавторизованными списками пьесы, где мы находим монолог именно в таком виде, но и Жандровским списком. Здесь, на с. 252, сохранились шесть последних строк посредствующей редакции (предыдущие страницы 240—241 представляют собой автограф Грибоедова на вставленном позже листе); из этих шести строк первые три зачеркнуты, а две последующие переделаны автором в окончательный вид.

Промежуточная редакция монолога была такова:

Не образумлюсь, виноват!
Не знаю, как я невпопад
Представил вас себе одной из хладнокровных
Искательниц фортун и женихов чиновных,
Которой красоте едва дано расцвесть,
Уж глубоко натвержено искусство
Не сердцем поискать, а взвесить, и расчесть,
И торговать собой в замужество.
Нет, нет, ошибся я.— Намечен был у вас
Любезник миленький, которого подчас
Могли бы, несмотря что в возрасте он зрелом,
Беречь, и пеленать, и посылать за делом.—
Муж-мальчик, муж-слуга, из жениных пажей,
Высокий идеал московских всех мужей!
Но Боже мой! кого себе избрали?
Когда размыслю я, кого вы предпочли?
За что меня взманили, завлекли,
Повергли в бездну зол, мучений и печали?
Слепец! я в ком искал награду всех трудов? —
Спешил, летел, дрожал, вот счастье, думал, близко,
Пред кем я давиче так страстно и так низко
Был расточитель нежных слов!!
Но что? наказаны вы горем справедливым.
А вы, сударь отец, вы жертвуйте чинам
Собой и дочерью; желаю быть счастливым,
Я сватаньем моим не угрожаю вам.
*(Далее как в окончательном тексте.)*

(II, 238.)

Нетрудно заметить, что переход от первой редакции монолога ко второй (промежуточной) был вызван необходимостью подытожить в заключительных словах героя окончательно осознанный им и бесповоротный разрыв с фамусовским обществом — так в монологе появилась обобщающая картина «толпы мучителей» («С кем был...» и пр. до слов «рассудок уцелеет»),— все осталь-

ные переделки носили характер стилистической правки. Первая половина монолога в ранней редакции (так она выглядит и в промежуточном варианте) представляла собой итоговую характеристику Софьи, а отчасти и ее драмы, ею самой не осознанной (не забудем, что в Музейном автографе изобличающей низость Молчалина сцены не было). По-видимому, в связи с появлением этой сцены, драматургическими средствами исчерпывающей линию Софьи, надобность в описательности отпала. Чацкий теперь не объясняет себе Софьи, он переживает мучительный стыд, вспоминая свои пылкие признания той, которая с первых мгновений встречи предавала его.

Чацкий появился в доме Фамусова после трехлетнего отсутствия. Идеалы юности, рожденные общественным подъемом первых послевоенных лет, пробудили в нем страстное желание честно служить отечеству. С тех пор он испытал немало разочарований («Мундир...— теперь уж в это мне ребячество не впасть»; «Служить бы рад — прислуживаться тошно»; «Где ж лучше? — Где нас нет» и пр.). И это не вина героя, а его горе, причиной которого являются «превращения», противоположные его юношеским стремлениям, обозначившие эпоху реакции: бездушного солдафонства, откровенного подличанья перед «власть имущими», жестокого крепостнического гнета. Чацкий бросился в Москву после какого-то особенно горького потрясения — в отчаянной попытке обрести ускользающую веру. В памяти сердца — «Там стены, воздух, все приятно! Согреют, оживят...» Воспоминания эти освящены первой любовью, и она, пожалуй, теперь почти единственное, в чем он твердо уверен. «Всякий шаг Чацкого, почти всякое слово в пьесе,— замечал И. А. Гончаров,— тесно связано с игрой чувства его к Софье» (Гончаров И. А. Собрание сочинений, т. 8, с. 15). Не важно при этом помнить, что́ это чувство значило для героя, и станет понятным, почему к этому чувству постоянно примешивается горький опыт жизненных испытаний, почему так непрактично ведет себя Чацкий. Поэтому так сокрушительно и его конечное разочарование. В столкновении пылкого правдолюбца с фамусовским миром (а Софья оказывается плотью от плоти этого мира) обнажилась пропасть, отделившая вольнолюбцев от основной массы крепостнического дворянства. Личная драма героя подчеркнула бескомпромиссную принципиальность конфликта: отре-

чение честного человека не только от расхожих «истин» и лицемерной «морали» общества, но и от самых кровных, интимных связей с этим обществом.

Автор оставляет героя на распутье, когда, оборвав все привычные человеческие связи, он собирается в путь. Куда?

«Комедия Грибоедова, — писал Достоевский, — гениальна, но сбивчива: «Пойду искать по свету...» то есть где? Ведь у него только и свету, что в его окошке, у московского хорошего круга — не к народу же он пойдет. А так как московские его отвергли, то значит «свет» означает здесь Европу. За границу хочет бежать» (Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. Достоевского. Спб., 1883, с. 375).

Это, конечно, публицистическое истолкование литературного образа, намеченное Достоевским уже в его «Зимних заметках о летних впечатлениях»: «Чацкий — это совершенно особый тип нашей русской Европы, это тип милый, восторженный, страдающий, взывающий и к России, и к почве, а между тем все-таки уехавший опять в Европу, когда надо было сыскать «Где оскорбленному есть чувству уголок», — одним словом, тип, совершенно бесполезный теперь и бывший полезным когда-то» (Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений, т. 5, с. 61—62).

Такая точка зрения находит подтверждение и в тех героях классической русской литературы, в которых подчеркнуто психологическое родство с Чацким,— как правило, это честные и душевно чистые неудачники. Таков и Жадов («Доходное место» Островского), и Рудин (в одноименном романе Тургенева), и Райский («Обрыв» Гончарова), и Версилов («Подросток» Достоевского), и Чацкий у Щедрина (в «Господах Молчалиных»). Дворянская революционность, пережившая в деятельности декабристских обществ свой пик, в новых поколениях уже не могла рождать героического типа Чацкого. На смену ему пришли новые люди.

И все же обвинение Достоевского («за границу бежать хочет»), в сущности, несправедливо. «Горе от ума» было создано Грибоедовым до трагедии 14 декабря 1825 года, оно предвещало столкновение Чацкого с фамусовским миром, но вовсе не предопределяло исторического поражения героя. Смысл последнего монолога Чацкого и всей комедии в целом не в том, что герой повержен, а в том, что он наконец осознал свою

противоположность фамусовскому миру и порвал с ним: «Довольно!.. с вами я горжусь своим разрывом».

*Фамусов*

*Ах! Боже мой! что станет говорить*
*Княгиня Марья Алексевна!*

После высокого монолога Чацкого следует заключительная реплика Фамусова, своего рода комедийная — в жанре всего произведения — точка. Реплика эта комична и в силу обычной для пьесы Грибоедова фарсовой ситуации: «И слышат — не хотят понять», и неожиданным упоминанием некоей «княгини Марьи Алексевны», мнение которой страшит Фамусова куда больше, нежели все действительные невзгоды, обрушившиеся на его семью.

Комментаторы комедии пытались неоднократно разгадать, кого подразумевает под этой княгиней Фамусов, и называли различных влиятельных московских дам грибоедовского времени.

В устах Фамусова фраза эта, возможно, имела вполне конкретный смысл: вспомним, что единственная княгиня, которая прибыла на «бал» в его дом, это Тугоуховская.